

Conversationslexicon für bildende Kunst

Johann Andreas Romberg, Friedrich Faber, Lorenz Clasen



Conversations

3MAO

Conversations-Lexikon

für

BILDENDE KUNST.

Conversations-Lexikon

für

BILDENDE KUNST.

Herausgegeben

von

FRIEDRICH FABER.

Author died – [illegible]
publ. —

Sechster Band.

Leipzig,

Rengersche Buchhandlung.

(Oskar Banckwitz.)

1853.

G.

Grosseto oder Grossetto, toskanisches Städtchen und Bischofsitz mit schönem Dome, dessen Ausbau 1540 von A. M. Lari geleitet ward. Der Ort (befestigt und jetzt 2,200 Bewohner zählend) liegt in der untern Maremma, nah der Stelle der einst ansehnlichen altetruskischen Stadt Rusella (ital. *Rosselle*), die im J. 936 von den Sarazenen zerstört ward und deren kyklopische Mauern man noch in grossartigen Resten zwischen dem Gestrüpp sieht, das die Niederung bedeckt. — In der Provinz von Grossetto hatte die berühmte aus Deutschland stammende Edelfamilie der Ildo- oder Aldobrandeschi, deren früheste Spur sich im 9. Jahrh. findet, ihre ersten Niederlassungen; diese italisirten Hildebrandte waren Grafen von Rosselle und erwuchsen mit der Zeit zu toskanischen Pfalzgrafen, mit welchem Titel sie die Herrschaft über einen grossen Theil der jetzigen Provinzen Siena und Grossetto verbanden. — Als fester Punkt spielte Gr. eine Rolle in der Kampfzeit der Welfen und Ghibellinen; daran erinnert am Siener Domportale der Bock, welcher unter den verschiednen dort angebrachten städtebezeichnenden Wappenthieren, die auf jene Fehden Bezug haben, eben Grossetto kennzeichnet. — Auf einen Bischof von Gr. lautet die eherne Grabplatte von Donatello, welche sich im Siener Dome zur Linken des Hauptaltares befindet.

Gross-Ganna im Veszprimer Komitate. Daselbst sind bemerkenswerth die neue Kirche und die 1816 erbaute Marmorgruft der Familie Esterhazy.

Grossglockner in Kärnthen, einer der erhabensten Wallfahrtspunkte für den Landschafter und Naturfreund. Dem Grossglockner bleibt der Ruhm, der König der Centralalpen zu sein, ganz abgesehn von der Erhöhung, welche ihm 1848 durch die Gebr. Schlagintweit widerfahren ist, nach deren Messung er 12,158 par. F. hoch die laut Angabe derselben Forscher nur bis zur Höhe von 12,059 par. F. reichende Ortlesspitze überragen und somit der höchste Berg Deutschlands sein würde. Auch zeichnet ihn schöne Gestalt aus; ja von Osten und Heiligenblut als eine Nadel gesehn, deren Eiskleid auch nicht durch einen einzigen dunkeln Felsdurchbruch befleckt ist, muss er sogar unvergleichlich schön genannt werden.

Grossgmain bei Salzburg. Kirche aus gothischer Zeit, aber durch spätere Menschenhand verdorben. Ihr Innres ist im geschmacklosen Karakter des 18. Jahrh. fast durchaus erneuert: nur die Aussenseite des marmornen Glockenthurmes zeigt noch zierliche Spuren einer germanischen Konstruktion. Am modernen Hochaltar eine Marienstatue aus dem 12. Jahrh., die man leider in bunte Seidenstoffe gehüllt findet. Dies Werk aus künstlich zusammengesetzter Steinmasse wird von der Sage dem als Mönch des Klosters Altaich kunstbetriebsam gewesnen Erzbischofe und Märtyrer Thiemo zugeschrieben. Mehr als von dieser Plastik findet man sich in der Grossgmainer Kirche von mehren Temperagemälden angezogen, welche der reifern Kunst germanischer Richtung angehören und sich als Werke von seltner Schönheit herausstellen. Es sind vier Tafeln von gleicher Grösse (von etwa 5 F. Höhe bei 4 F. Breite), welche die Flügelthüren eines altdeutschen Altarschreines gebildet haben und jetzt (skurril genug in modernen Goldrahmen) an den Wänden des Presbyteriums hängen. An jeder Tafel zeigt sich rückwärts die Spur einstiger Bemalung; leider sind aber die Rückseiten seit 1827 (wo diese Flügeltafeln aus ihrem Versteck gezogen und von einem salzburgischen Purgator malträtirt wurden) theils abgehobelt theils mit Oelfarbe überstrichen. Für den Verlust der Aussenseiten müssen die geblümt goldgrundigen Innseiten trösten, welche trotz ihrer Verpfuschung durch den restaurirenden Pinsel noch ihre einstige Schönheit verrathen. Die vier Darstellungen der Innseiten zeigen uns das Marienopfer im Tempel, den Knaben Jesus unter den Schriftgelehrten, die h. Geistsendung und den Marientod. Ausser der Jahrzahl 1499, welche bei der Opferung Mariens an den Gesetztafeln angegeben ist, findet sich kein

Wahrzeichen vor, das uns den Künstler verrathen könnte. Die meisten Stimmen vereinigen sich in der Meinung, dass Barthel Zeitblom, der Meister von Ulm, Urheber dieser Flügelbilder sein dürfte. Was die sichern Werke dieses Meisters schaugeben: einfache Konzeption, gemüth- und würdevollen Ausdruck, welche Farbengebung, das findet man eben bei den Grossgmainer Tafeln in hohem Grade wieder. (Vergl. Georg Pezolts nähern Bericht im Deutschen Kunstblatt 1852, Nr. 9.)

Grossgriechenland. — *Graecia magna* war die römische Bezeichnung für den um 1000 vor Kr. durch hellenische Ansiedler bevölkerten, die Landschaften Kampanien und Lukanien, Bruttium und Apulien umfassenden Küstenstrich Italiens, der sich seit 272 vor Kr. in Römergewalt befand. Auch ward, in Betracht ihrer bedeutenden Hellenenkolonien, die Insel Sizilien zur *magna Graecia* gerechnet. Die ersten in Italien eingewanderten und sesshaft gewordnen Hellenen waren Aeolier und Euböer, welchen Auswanderer aus Achaja (Rhypeer und Buräer), aus Argolis (Trözener und Korinther), aus Lakedämon, Elis und Attika, von Kreta und Rhodus folgten. Als ihre Hauptpflanzungen in Unteritalien sind zu betrachten die Stadtrepubliken Kyme (*Cumae* in Kampanien, der heutigen Terra di Lavoro, 1050 vor Kr. von mysischen Kymeern und euböischen Chalkideern angelegt), Kroton (Achäeranlage in Bruttium, der heutigen Calabria ulteriore), Taras (*Tarentum, Taranto,* 709 vor Kr. durch den Sparter Phalanthos gehoben), Sybaris (trözenische Kolonie am Meerbusen von Tarent, 780 vor Kr. durch Achäer verstärkt), Rhegion und Lokris in Kalabrien. Weitere Pflanzungen waren Rhypes in Apulien (*Rubi, Ruvo*, Achäerkolonie), Tamasos oder Temese (*Tempsa*, Eleerkolonie), Kaulon in Bruttium (Abpflanzung von Kroton), Hippon (*Vibona*) und Pandosia in derselben Landschaft; Herakles und Metapontum, Siris und Pyxis (*Buxentum*), Laos und Poseidonia (*Paestum, Pesto*), sämmtlich in Lukanien; Kallipolis (*Gallipoli*) in Kalabrien; Dikäarchia (Paläopolis, *Puteoli, Puzzuoli*) und Parthenope (Neapolis), zwei Pflanzungen der Kymeer am herrlichsten Golfe des Mittelmeers. Auf Sizilien erhoben sich Syrakus (*Siragosa,* Korintheranlage um 758 vor Kr., die zu einer mehr denn eine Million Bewohner fassenden Riesenstadt anwuchs, welche in ihrer Glanzzeit über 500 Kriegsschiffe und 100,000 Streiter verfügte und trotz der gefährlichen in ihr Staatswesen eingeschlichnen Tyrannis sich bis 212 vor Kr. behauptete, in welchem Jahre sie der Uebergewalt der Römer erlag), Leontion (*Leontini, Lentini,* Chalkideeranlage 730 vor Kr.), Kathina (*Catana, Catania,* ebenfalls Euböeranlage, 720 vor Kr.), Gela (an der Stelle des heutigen *Alicata, Licata,* Kolonie der Kreter und Rhodier, um 690 vor Kr. mit dorischer Verfassung angelegt), Selinus (*Selinuntum*, Doreranlage 651 vor Kr., nach einem lakonischen Gebirgsorte benannt), Akragas (*Agrigentum, Girgenti,* die zu 800,000 Seelen angewachsne Tochter von Gela, nach Syrakus die Glänzendste aller sikelischen Griechenstädte, dorisch und ionisch kolonisirt 582, zerstört durch die Karthager 406 vor Kr.), Himera (*Termae Himerenses, Termini*), Kephaloidion (*Cefalù*) und Herakiea (*Capo Bianco*), Zankle (*Messana, Messina*, Kymeerpflanzung), die Euböerkolonie Naxos und Tauromenion (*Schiso* und *Taormina*), Lilybaion (*Marsala*), Megara und Hybla (Verbündete mit Leontion), die Felsenstadt Enna (*Castro Giovanni*), deren Demetertempel berühmt war, und die früh mächtige und reiche, aber dann den Karthagern erlegene, durch Agathokles zerstörte Egeste (*Segesta*), deren Trümmerstelle sich neun Miglien von Alcamo befindet.

In der Geschichte jener Pflanzstädte, die sich als Urkolonien herausstellen, spiegeln sich klar genug die Zustände des Mutterlands. Ganz besonders gilt dies von den peloponnesisch beeinflussten Hellenenkolonien, welche das Grossgriechenland im engern Sinne bildeten. Hier waren Kumä, Kroton, Sybaris und Tarent ihrerzeit die Blühendsten, Reichsten und Mächtigsten, die Häupter, deren Wechselgeschicke alles übrige Hellenenthum Unteritaliens zu theilen hatte.

Kumä war unstreitig die Aelteste; sie machte sich zur Herrscherin über die kampanische Ebene, gründete die Hafenstadt Dikäarchia am Meerbusen von Bajä, später die Stadt Neapolis, endlich Zankle in Sizilien, verlor aber ihre Macht durch innere Kämpfe und unterlag einem wiederholten kampanischen Volksturme im J. 417 vor Kr. Die Machtrolle über Kampanien fiel an Capua; die griechische Bevölkerung der Stadt wurde vollständig unterdrückt, ja Kumä kam, obschon es später römisches Municipium und darauf römische Kolonialstadt ward, in so gänzlichen Verfall, dass sich am Ende nur noch die Akropolis erhielt, welche zuletzt durch Narses ihre Zerstörung erfuhr. Die Ruinen von Kumä finden sich zwischen dem *Lago di Patria* und *Fusaro*. Man bemerkt die Reste eines Tempels von einfachster Dorik (den man nach einigen daselbst gefundnen Kolossalstatuen den Gigantentempel genannt hat und der wahrscheinlich inmitten der alten Stadt lag), Baureste auf der Höhe des Felses und

die Mauern der Akropolis, an welchen man noch die griechischen, römischen und byzantischen Zeiten erkennt. Bei dem grossen Triumfbogen oder Grenzscheidebogen (*Arco felice*) vor dem heutigen *Cuma* wurde 1843—45 eine weite Nekropolis entdeckt, deren reiche Gräber in drei Stockwerken übereinander drei verschiedene Epochen der Kumanergeschichte bekunden. Jetzt (1853) werden die Ausgrabungen in der Nekropole durch den Grafen v. Syrakus betrieben, durch welchen schon 21 Gräber, mit sehr verschiednem Ergebniss, Oeffnung erfahren haben. Römergräber wurden 7—18 F. unter dem Boden erbaut gefunden auf hellenischen Gräbern, die in manchen Fällen 40 F. tief hinabreichen; diese Hellenengräber liegen indess auf noch ältern Gräbern, die in einer etwa dem Meeresniveau entsprechenden Tiefe von 60 F. sich befinden. Zur Ruinenwelt des vorrömischen Kumä zählt die Grotte der Sibylle Amalthäa oder Demophile (auch Herophile), der Bücherbringerin des stolzen Tarquinius. Die Sibyllengrotte befindet sich dicht bei der Akropolis des ältesten Kumä und ist eine geräumige Aushöhlung mit einer hohen Treppe in der Seitenwand hinauf, die zu einem schmalen Sitze ausläuft. Auf einer Felsenspitze in der Nähe, wo sich Tempelspuren zeigen, stand vermuthlich der Apollotempel. Ausgrabungen (1852) im Forum des römerzeitigen *Cumae* haben die Reste eines Dianentempels blosgelegt, der laut Inschrift auf den Architravblöcken auf Kosten eines gewissen Luccejus erbaut war und wahrscheinlich den Zeiten der Antonie angehörte. (Es war ein Prachttempel von 345 Palmen Länge; seine Säulen, etwa 18 Palmen lang, standen 6 Palmen auseinander. Die Kapitelle sind von der reinsten korinthischen Ordnung; die Architrave und Friese lassen sich mit dem Besten vergleichen, was die antike Schönbaukunst hinterlassen. Beiläufig mag eine Inschrift in Bemerk gebracht werden, die man früher bei Kumä gefunden hat. Sie gibt die Lesung *ΙΣΙΔΩΡΟΣ ΝΟΥΝηνιου ΠΑΡΙΟΣ ΕΠΟΕΕ*, woraus wir einen Künstler Isidoros aus Paros kennenlernen. Voraus gehen die Worte *ΔΕΚΜΟΣ ΕΙΟΣ-ΠΑΚΙΟΥ*, die sich lateinisch durch *Decimus Hegus Pacuvii* wiedergeben. Wegen des oskischen Klanges der Namen *Ἕιος* und *Πάκιος* erlaubt sich Heinrich Brunn (Gesch. der griech. Künstler I. 524) diese Inschrift vor die Zeit der Kaiserherrschaft zu setzen. — Ueber Münzstücke der Kymeer oder Kumaner s. den Münzartikel.

Kroton in Bruttium, Pflanzung der Achäer mit Antheil der Sparter, ist diejenige unter allen grossgriechischen Städten, welche sich am Meisten um hellenische Kultur verdient gemacht hat. Ihre Lage am Aesarus (Esaro) war eine sehr glückliche; nirgends bot die Küste gesundern Aufenthalt. Bei dauernder Leitung von Achaja aus, solange die Mutterlandschaft ihre politische Rangstellung in Griechenland behauptete, konnte die Krotoner Kolonie alle Stufen des Glücks erklimmen, ja sie hob sich zu einem wahren Musterstaat, dessen weise Ordnung ein achtunggebietendes Beispiel gab und dessen Blüte auch zu bedeutender Machtstellung führte. (Welch festes Band die italischen Griechen mit den peloponnesischen Hellenen verknüpfte, erhellt zunächst aus der Einführung achäischer Staatenordnung und noch mehr aus der auffälligen Pünktlichkeit, womit das mutterländische Vorbild auf italischem Boden befolgt ward. So errichteten z. B. die Krotoniaten, Sybariten und Kauloniaten auch ein gemeinsames Bundesheiligthum, welches wie das Heiligthum bei Aegion **Homarion** genannt wurde.) Sehr viel verdankte Kroton dem Pythagoras, der hier seine Schule errichtet hatte. Die Gymnastik und Athletik erreichte hier ihre höchste Vollendung; noch heute klingt der Name Milo's des Krotoniaten. Vor einem Halbjahrtausend vor Kristus die reichste und blühendste Stadt Italiens, erreichte Kroton den Gipfel seines Glücks, als es unter Führung Milons im J. 510 vor Kr. die mächtige üppige Sybaris stürzte. Aber die ungeheure Niederlage, welche die Krotoniaten im Kampfe mit den Lokrern am Sagras erlitten, hatte das Sinken der Stadt zurfolge, sodass sie den Angriffen des Dionysius, der Lukaner des Agathokles, des Pyrrhus nur unzureichenden Widerstand leisten konnte. Hannibal fand sie schon ziemlich entvölkert, bediente sich aber Krotons als eines wichtigen festen Platzes. Nachdem sie in Römerhand gefallen, erhielt sie zwar neue Kolonisten, erhob sich aber nie wieder zu irgendeiner Bedeutung, ja verschwand in der Zeit der barbarischen Völkerzüge so spurlos, dass heute nicht einmal Ruinen mehr die alte Herrlichkeit beklagen lassen können. Der Name der untergegangnen Stadt tönt in der Gegend freilich noch fort, — er klingt noch voll wieder im heutigen kalabrischen Hafenorte Crotone. Vergl. Molisi: *Cronica di Crotone* (Napoli 1649). Ueber die Kunstübung bei den Krotonern sind wir nur dürftig unterrichtet. Wir können nur zwei der Stadt angehörende Künstlernamen angeben, die uns Pausanias in seiner Periegese gnädig bewahrt hat, jenen des **Patrokles**, der ein Sohn des Katillos heisst und in unbestimmter Zeit für die Lokrer einen buxenen, zu einem Weihgeschenk bestimmten Apoll schnitzte, und jenen des **Demeas**, des Schöpfers einer Siegerstatue des berühmten

Ringers Milon, welche dieser auf seinen eignen Schultern in die olympische Altis trug. Da ein Autor (Africanus) einen der Milonischen Siege schon in die 62. Olympiade setzt, so wird der Bildner in die Zeit zwischen der 60. und 70. Olympiade gehören. (Das letzte Dat, was man über Milons Zeit hat, ist Olymp. 67, 4 oder 68, 1, in welche der unter ihm erfochtene Sieg der Krotoniaten über die Sybariten fällt.) Um Mitte der siebziger Olympiaden schuf der Rheginer Pythagoras die Ehrenstatue des Krotoniaten Astylos, der zu Olympia dreimal im Laufe und Doppellaufe in drei aufeinanderfolgenden Olympiaden (73, 74 und 75) siegte. Man erzählt, dass dieser gymnische Sieger dem Tyrannen Hieron zulieb sich bei dem zweiten und dritten Preisgewinn als einen Syrakusaner ausrufen liess, wofür aber die Krotoniaten ihren bestochnen Landsmann empfindlich straften, indem sie sein Haus zum Gefängniss machten und seine Statue aus dem Tempel der Hera Lakinia entfernten. Wäre diese Astylosstatue ein Werk des Pythagoras gewesen, so müsste sie schon vor der 74. Olymp. entstanden sein. — Münzen von Kroton zeigen einerseit den delfischen Dreifuss, andrerseit den Raben des Orakelgottes.

Eine Gründung der Krotoniaten war Kaulon oder Kaulonia, welche bruttische Stadt erst Aulon oder Aulonia geheissen haben soll. Hier blühte, wie in der Mutterstadt selbst, vornehmlich der Kult des delfischen Apollo. Dionys von Syrakus eroberte und zerstörte die Tochterstadt Krotons und schenkte ihr Gebiet den Lokrern. Nachdem sie zweimal wiederaufgebaut und zum Drittenmale zerstört worden, wandten sich die Kauloniaten nach Sizilien, wo sie eine gleichnamige Stadt begründeten. An das bruttische Kaulon erinnert noch der Monte Caulone nördlich von Castelvetere, an das sizilische Kaulonia (wol das verschwundne *Callonianа* des antoninischen Itinerars) etwa die jetzige Stadt *Caltanisetta* in der Gegend von Catania. Von Münzen des bruttischen Kaulon erwähnen wir das zu den *numi incusi* zählende Silberstück, wo das beidseitige Bild einen kolossisch gedachten Apollo vorstellt, der mit der Rechten den reinigenden Lorber schwingt und auf dem gestreckten linken Arme ein männliches zweigehaltendes Figürchen (wahrscheinlich den in dieser Gegend entsühnten Orest) trägt. Linkerseit vom Gott steht ein zu ihm rückäugender vierendiger Hirsch. Rückseit des Gottes die Legende *ΚΑΥΛ* (d. h. *Καυλωνιατᾶν*).

Sybaris, die Trözener- und Achäerstadt, erinnert mit ihrem Namen an eine Quelle bei Bura in Ostachaja, sodass aller Wahrscheinlichkeit nach Buräer (deren Stadt zu den ältest ionischen zählte) die Verstärker jener unteritalischen Pflanzung waren, die ursprünglich von Trözen in Argolis ausgegangen sein soll. Begünstigt durch ihre herrliche Lage am Tarenter Meerbusen, zwischen zwei Flüssen, deren einer Sybaris, der andre Kratis genannt ward, erwuchs die Stadt zu einer Riesin, welche 300,000 Seelen fasste. Reicher Erwerb führte hier einen Luxus herbei, den die ionische, von Haus aus zur Ueppigkeit geneigte Bevölkerung bis ins Fabelhafte trieb. Die äusserste Verweichlichung hatte die Sybariten zu wahren „Fanatikern der Ruhe" gemacht, — sie duldeten innerhalb der Stadt keine irgend geräuschige Arbeit und maasregelten alle Hähne hinweg, um ja nicht im längstmöglichen Genusse des süssen Morgenschlafes gestört zu werden. Ihr Luxus war ihnen noch lange nicht luxuriös genug; ihre Ueppigkeit fühlte sich gemüssigt zur Aussetzung der fettesten Preise, um den Erfindungsgeist in Sachen des Luxus zum Aeussersten zu reizen. Fischer, weil sie die Tafeln mit dem Dölizlösesten versorgten, und Scharlachfärber, weil sie der Gewandung die höchste Kostbarkeit ertheilten, waren steuerfrei. Wer sich durch eine kostspielige Unternehmung auszeichnete, wurde als Wolthäter der Gemeinde mit einer Goldkrone geehrt. Die Frauengewänder, gewebt aus der feinsten milesischen Wolle und gefärbt in Scharlach oder Saffran, standen in so hohem Preise, dass der syrakusanische Stadttyrann Dionys ein solches mit 120 Talenten bezahlte. Die Strassen waren mit Tüchern überspannt, damit die lustwandelnden Tagtodschläger nicht von den heissen Grüssen der Sonne beheiligt würden. Zu einer Tagreise nahm man sich drei Tage Zeit. Vom reichen Myndirides spöttelt die Sage, dass er zu einer Reise nach Sikyon tausend Köche und Vogelfänger mitgenommen und dass er einen grabenden Gärtner geboten habe innezuhalten, weil schon der blose Anblick der Spatenwendung für ihn empfindlich und viel zu mühselig gewesen. Natürlich war auch die Wollust des Badens den Sybariten bekannt, stehen sie doch im gründlichsten Verdachte schon die Dampfbäder erfunden zu haben. Ein so butterweicher Filisterstaat musste dem ersten besten Stosse unterliegen, den ihm eine kräftige Stadt versetzte. Im J. 510 vor Kr. fühlte sich Kroton berufen, ihrer skandalös verweichlichten Bundesschwester, mit welcher sie ein gemeinsames Heiligthum verband, den Gnadenstoss zu geben; man leitete die Wellen des Krathis in die verüppigte Stadt, um diesen Riesenstall ausgefeimtesten Lustlebens radikal auszumisten. (55 Jahre später entstand durch attische Kolonisten, mit welchen Herodot und

Lysias nach Grossgriechenland kamen, eine neue Sybaris, welche nach einem Jahrhundert in Römergewalt gerieth und unter dem Spitznamen *Copia* ihre Existenz fortsetzte.) Nach Aufhebung ihres Staates und nach Verwüstung ihrer Hauptstadt durch die Krotoniaten zogen sich die Sybariten nach ihrer, wie es scheint, mit dorischem Volke verstärkten Tochterpflanzung Poseidonia (Pästum) zurück. Diese dem Meergott geweihte Stadt gestaltete sich darauf so gross und glänzend, dass sie an Volkreichheit wenigen andern grossgriechischen nachstand, an Pracht aber die meisten italisch-hellenischen übertraf.

Taras, *Tarentum*, j. *Taranto*, die Dorerkolonie, blühte nicht allein kommerziell durch die Vortheile, die sie aus ihrer höchst günstigen Lage am Meerbusen zog, sondern erwuchs auch durch glückliche Bekriegung mehrer Nachbarvölker zu einer sehr achtunggebietenden politischen Macht. Diese Stadtrepublik, die man als ein grossgriechisches Venedig bezeichnen kann, beherrschte mit ihren Schiffen die ganze Adria; aber auch zu Land war sie mächtig genug, indem sie 30,000 Mann Fussvolk und 3000 Reiter (ausser der Edelschar der Hipparchie) besass und mit so imponirenden Feldkräften dreizehn Nachbarstädte im Zaume hielt. Zugleich war sie eine grosse Pflegerin aller Kunst und Wissenschaft. Langezeit lehrte hier Archytas der Pythagoräer, welcher auch 400 vor Kr. die höchste Ehrenstelle der Republik erstieg. Indess verfiel Taras nicht münder wie Sybaris in äuserste Ueppigkeit, wodurch sie denn allmälig von ihrer politischen Höhe sank. Nach den bittersten Erfahrungen in den Kriegen zwischen Karthago und Rom endete sie damit, dass sie unter der Klaue der Römer verseufzte. So übervoll von Kunstwerken war diese Stadt, dass nach den vielzerstörenden Karthagern die besitznehmenden Römer unter Fabius Maximus immer noch eine so ausserordentliche Menge von Stein- und Erzwerken vorfanden, dass man die ganze Fundmasse fast mit jener ungeheuren, drei Jahre früher zu Syrakus durch Metellus gemachten Kunstbeute vergleichen konnte. Unter den Tarenter Denkmälern befanden sich mehre sogen. Kolosse, darunter ein Zeusbild, dessen Riesengrösse laut Strabo nur von der des rhodischen Erzriesen übertroffen ward. Plinius, der dieses Jubiterbildes als eines Lysippischen gedenkt, gibt die Grösse desselben auf 40 Cubitus (Ellen) an. Dieser Koloss stand auf dem Marktplatze der Stadt und verblieb auch nach der Eroberung daselbst. Als der Schreiber des Fabius den Feldherrn frug, was er über die Götterbilder beschlossen habe, gab dieser zur Antwort: „mögen die Tarentiner ihre erzürnten Götter behalten!“ War aber Fabius auch in Hinsicht der Kunstwerke etwas enthaltsamer als Marcellus und die spätern römischen Heerführer, so führte er doch immerhin Götterbilder genug hinweg; sicher meinte er in jener berühmten Antwort mit den „erzirnten Göttern“ nur die grössten Kolosse, die er nur darum der Stadt gönnte, weil er sie ihr als schwer zu entführende belassen musste. Wir wissen sonst sehr wol, dass er sich einen (laut Strabo kolossischen) Herakles des Lysipp zueignete, um das Werk dem Kapitol zuzuführen. Hinsichtlich der Akropolis von Tarent, welche zwischen Markt und Hafenmündung lag, belehrt uns Strabo, dass sie nach der Eroberung nur unbebeutende Reste ihrer frühern Herrlichkeit behalten habe, denn das Meiste, was die Karthager noch nicht zerstört hatten, sei von den Römern gebeutet worden. — Von Bauresten der Griechenstadt sind bis auf unsre Zeit wol kaum etwas mehr als Reste der Stadtmauer gekommen.

Was wir Näheres über die Kunstbeziehungen Tarents wissen, beschränkt sich auf Folgendes. Laut Pausanias ehrten die Tarentiner in der 65. Olympiade ihren Landsmann Anochos, der damals im einfachen Lauf, in einer andern Olympiade aber auch im Doppellauf siegte, durch eine Statue von der Hand des Argivers Ageladas. Zwischen die 75. und 79. Olympiade scheint das von Pausanias erwähnte Weihgeschenk der Tarentiner für Delfi zu fallen, welches Onatas arbeitete. Die Tarentiner dankten damit dem delfischen Gotte für ihre Siege über die barbarischen Peucetier. Dies Votivwerk bestand aus Kämpfern zu Fuss und zu Ross; darunter war Opis, König der Japygier, als Bundesgenoss der Peucetier dargestellt. Dieser war, als im Kampfe gefallen, liegend gebildet; auf ihm standen der Heros Taras und Phalanthos aus Lakedämon; nicht weit von Letztem aber lag ein Delfin, der auf die wunderbare Rettung des Spartiaten anspielte. Vom Rheginer Künstler Pythagoras, der schon um Mitte der siebziger Olympiade thätig erscheint und etwa bis zur 90. Olympiade gelebt haben kann, besass die Stadt Taras eine Erzgruppe der Europa auf dem Stiere, welches in hohen Ehren gehaltene Werk wol bei der Stadteroberung durch die Römer noch vorhanden war. Vom Meister Lysippos aus Sikyon, der zwischen Olymp. 102—116 blüthe, erhielten die Tarentiner ihren berühmten 40 Ellen hohen Erzkoloss des Zeus. Plinius bemerkt zu diesem ehernen Gott: „Bewundernswerth ist an ihm, dass sein Gleichge-

wicht so abgemessen ist, dass er mit der Hand zu bewegen sein soll und doch von keinem Sturme erschüttert wird. Das soll auch der Künstler schon vorgesehen haben, indem er in einem mäsigen Zwischenraume, wo sich der Strom des Windes hauptsächlich brechen musste, eine Säule aufstellte. Deshalb, wegen der Grösse und der Schwierigheit, ihn von der Stelle zu schaffen, hat ihn auch Fabius Verrucosus nicht angerührt, als er den Herakles auf dem Kapitol von dort herüberschaffte." Dieser von Plinius miterwähnte Lysippische Herkules, ein etwas kleinerer Erzkoloss, blieb auf dem Kapitole zu Rom, wohin ihn der Eroberer Tarents versetzt hatte, bis zur Zeit des Konstantin, der ihn mit zehn andern Götterbildern im Hippodrom zu Byzanz aufstellte. Eine genaue Beschreibung des Werks gibt Niketas, doch unter falscher Benennung des Künstlers, den er als Lysimachos misskennt. Der Heros sass auf einem mit der Löwenhaut bedeckten Korbe, ohne weiteres Attribut, in Trauer über sein Schicksal. Der rechte Fuss und Arm waren ganz ausgestreckt, das linke Knie dagegen gebogen und der Ellbogen auf den Schenkel gestützt, während auf der geöffneten linken Hand das trauernde Haupt ruhte. Brust und Schultern waren breit gebildet, das Haar dicht, die hintern Theile fett, die Arme gewichtig. Seine Grösse war so bedeutend, dass ein um den Daumen gelegtes Band zum Gürtel eines Mannes hinreichte und das Schienbein die Länge eines Menschen hatte. (Im J. 1202, bei der Eroberung Konstantinopels durch die Lateiner, verfiel dieser kraftgöttlische Koloss der Einschmelzung.) — Als überdauerndste Denkmale der Griechenstadt sind mancherlei Münzen auf uns gekommen, welche verschiednen Zeiten der Stadtblüte angehören und somit für verschiedne Stadien grossgriechischer Münzkunst Belege geben. Die frühern Tarasmünzen gehören zu den *numi incusi*, welche das Bild auf der einen Seite erhaben, auf der andern vertieft zeigen. Eine Tarenter Silbermünze dieser Art, aus der zweiten Periode des altgriechischen Stiles, zeigt auf der Vorderseite einen Satyr mit Lyra im linken Arme und mit der Blume in der Rechten, welche wahrscheinlich das Satyrion ist, das bald als Sinnbid der tarentinischen Landschaft beliebt ward. Auf der Kehrseite sitzt der mythische Stadtgründer auf einen Meerschwein. Beide Seiten lassen den Namen *Τάρας* lesen. Aus der Zeit der ausgebildetsten Kunst gibt es Silbermünzen, wo vorn ein Hipparch neben seinem Rosse steht und sich auf seine Lanze stützt, um sich hinaufzuschwingen. Hinten erscheint der sagenhafte Stadtheld mit Schild und Dreizack, nebst der Beischrift *Τάρας*. Andere Tarenter Stücke zeigen vorn den auf dem Delfine sitzenden Phalanthos mit dem die Meerherrschaft bezeichnenden Dreizack in der Linken, hinten das Satyrion. Eine Didrachme zeigt auf dem Avers einen die Rechte hochhebenden Nackten zu Pferd (hinter ihm: ΣΩ, unter dem Pferde: *NEYMH*) und auf dem Revers den Stadtbegründer Taras auf dem Delfine, in der Rechten den Helm haltend und vor und hinter sich einen Stern habend. (Vergl. *Raoul-Rochette: Essai sur la numismatique Tarentine*, in dessen *Mém. de numism. et d'antiquité*, *Paris* 1840. Ferner *G. Fiorelli: Osservazoni sopra talune monete rare di città Greche*, *Napoli* 1843, und *S. Birch: Note on some types of Tarentum*, in *Numismat. Chron.* 1844.) In verschiednen Antikensammlungen kommen reliefgeschmückte Gefässe vor, deren Gebilde an die Münzen von Tarent erinnern. Man betrachte z. B. die schwarzen Tropfgefässe, die sich im fünften Kasten des ersten Zimmers des Wiener Antikenkabinets befinden. (Ueber Gefässe des alten Taras s. den allg. Art. „Vasen.")

Rhegion (*Rhegium*, *Reggio di Calabria*) war ausgezeichnet durch seinen Kunstfleiss in höherer und niederer Bildnerei. Sie war die Vaterstadt des Erzarbeiters Klearchos, der sich in der Schule der Spartiaten Dipönos und Skyllis bildete und des Pythagoras, der sich als Athleten- und Heroenbildner hervorthat. Die Thätigkeit des Klearch stellt sich etwa in die 60. Olympiade. Man weiss, dass von ihm ein aus getriebenen Erzstücken zusammengesetzter Zeus Hypatos zur Rechten des Athenatempels zu Sparta stand. Zwischen der 76. und 78. Olympiade, wo Mikythos als Vormund der Kinder des Rheginer Tyrannen Anaxilas eine Rolle spielte, arbeiteten die argivischen Künstler Glaukos und Dionysios auf Bestellung jenes Mikythos ein grosses Weihgeschenk, welches als Dankzeichen für die Genesung eines schwindsüchtigen Sohnes nach Olympia kam. Das Votivwerk bestand aus grössern und kleinern Statuen und mag schon fertig und aufgestellt gewesen sein, bevor Mikythos von Rhegion nach Tegea übersiedelte, was Ol. 78, 2 geschah. Ueber grössere Kunstwerke, die in Rhegion selbst standen (z. B. von Pythagoras), fehlt es an nähern Nachrichten. Die Schweigsamkeit der Autoren hinsichtlich erheblicher Denkmale in diesem Kunstorte und die Dürftigkeit der Angaben über eingeborne Künstler verhindern uns über die Verhältnisse und den Verlauf der Rehginer Bildnerschule rechte Klarheit zu gewinnen. Pausanias begnügt sich, auch den Pythagoras, von dem er Athletenbilder anführt, nur allgemein als einen besonders tüchtigen Plastiker

zu bezeichnen. Plinius, verschiedne Bildungen des Rheginers anführend, will wissen, dass es Pythagoras gewesen, der zuerst Nerven und Adern ausdrückte und das Haupthaar sorgfältiger behandelte. Diogenes Laërtius endlich ertheilt ihm das Lob, dass er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht gewesen. Damit erschöpft sich die Kunde über den wichtigsten Künstler von Rhegion, über einen unzweifelhaften Meister in der Erzbildnerei, der mit Siegerstatuen seinen Ruhm nach Olympia und Delfi trug, und von welchem die Syrakusaner einen verwundeten Filoktet, die Tarentiner eine stiergetragne Europa zu besitzen mit Stolz erklärten. — Die uns erhaltnen Münzen sprechen für eine frühe sehr günstige Entwicklung der Rheginer Kunst. In den kleinen Denkmalen, wo Thierbildungen in den Vordergrund treten, zeigt sich, schon in der zweiten Periode des altgriechischen Stiles, deutlich das Studium der Natur im Geleite künstlerischen Schönsinnes. Wir erinnern nur an die Silberstücke aus der Zeit des Anaxilas, dessen Tyrannis mit dem Perserkriege zusammenfällt. Sie zeigen vorn einen laufenden Hasen und den Namen *Ῥηγίνων*, auf der Kehrseit ein Maulthiergespann (*ἀπήνη*).

Lokris (*Locri Epizephyrii*) im kalabrischen Theile von Bruttium. Wären von dieser Grossgriechenstadt (auf deren Trümmerboden das heutige kalabrische Städtchen *Gerace* liegen soll, während Andre die Ruinen bei Motta di Burzano erkennen wollen) keine Münzen und Vasen übriggeblieben, so würden wir kaum einen Anlass finden, ihren Namen mit der Kunstgeschichte in Berührung zu bringen. Alle Autoren erzählen uns nur von den Kämpfen der rauflustigen Stadt oder berichten uns von olympischen Siegern aus dem Ländchen der Lokrer. Pausanias gedenkt eines Faustkämpfers Euthymos aus der epizefyrischen Lokris, welcher in den Olympiaden 74, 76 und 77 zu Olympia siegte und eine Ehrenstatue von der Hand des Rheginer Erzmeisters Pythagoras erhielt. Es scheint Sitte gewesen zu sein, dass die Vaterstadt eines gymnischen Siegers ausser der Weihstatue für Olympia auch ein Bild des Betreffenden (wol eine direkte Wiederholung des Weihbildes) für einen heimischen Tempelort giessen liess. Pausanias sah die Siegerstatue des Lokrers als Werk des Grossgriechen Pythagoras zu Olympia, Plinius aber verräth uns, dass auch in Lokris die Ehrenstatue des Faustsiegers zu sehen war, denn er erzählt, dass der Blitz an demselben Tage das zu Olympia und das in der Vaterstadt aufgestellte Siegerbild des Euthymos getroffen habe. — In unbestimmte Zeit rückt sich der buxene Apoll mit vergoldetem Kopfe, welchen die Lokrer durch Patrokles aus Kroton als Weihbild für Olympia schnitzen liessen. — Von einer Lokrischen Kunstindustrie sind günstige Zeugen die verschiednen Erz- und Thonvasen, die man aus den Trümmern der Stadt gezogen. Unter den besten Stücken, welche in die Neapler Sammlungen übergegangen sind, bemerken wir ein grosses dreihenkliches Erzgefäss, das innen mit einem Löwenkopfe, aussen mit einem geflügelten Medusenhaupte in ausgezeichnet alterthümlichem Stile geschmückt ist. Das Haupt der Medusa, mit fletschenden Zähnen und herausgestreckter Zunge, erscheint abgelöst, aber mit den im Todeskrampfe gegen die Brust gewandten Armen. Oberwärts zwei hervorsprüngende Pferde. Die krummen Seitenhenkel bilden sich durch zwei nackte Jünglinge mit gesenkt angeschlossenen Armen; diese Figuren, durch einen Knauf getrennt, sind einander entgegengesetzt wie die Dioskuren auf Münzen von Istrus. Ferner verdient Bemerkung ein lokrisches Balsamar in der Neapler Vasensamml., das sich mit einem wahren Miniaturgemälde auszeichnet. Eine behaubte Frau in langem Chiton und Peplos, nur mit schönen Ohrringen geschmückt, sitzt sehr graziös auf einem Stuhle, eine siebensaitige Leier spielend. Vor ihr herab schlängelt sich die Inschrift: *ΚΑΛΕΔΟΚΕΣ* (schön schienst du mir!) — vielleicht der Anfang eines Liebeliedes, dessen Dichter dies Gefäss seiner Geliebten, der sitzenden Leierspielerin, verehrte.

Metapont (*Metapontum*, j. *Torre di Mare*) am tarentinischen Meerbusen. Von einem Tempel dieser Grossgriechenstadt stehen noch 15 Säulen, Zeugen einer freieren Dorik. Ein andrer liegt ganz in Stücken, worunter sehr interessante Fragmente des Rinnleistens und der Deckenverzierung (bemalte Terracotten) gefunden worden sind. — Kunstgeschichtlich werden die Metapontiner berührt durch die Nachricht über den Aegineten Aristonoos, von dessen Hand sie ein Weihgeschenk nach Olympia brachten, einen lilienbekränzten Zeus mit dem Adler in der einen und dem Blitz in der andern Hand. — *Numi incusi* von Metapont zeigen als beidseitiges Bild die apollischen Goldähren nebst der Legende *MET* (d. h. *Μεταποντίνων*). Ein Silberstück aus der Periode der ausgebildetsten Kunst zeigt vorn den Demeterkopf mit rückgeschlagenem Schleier, hinten eine Gerstenähre mit einer Kornmaus, in Bezug auf die Weihe goldner Aehren nach Delfi und auf den Apollon Sminthios. Legende: *META.* Stücke der schönsten Zeit zeigen das durch grossartigsten Ausdruck fesselnde Bild des Ares. (*Duc de Luynes: Metapontum. Paris* 1833.)

Herakleia (*Heraclea*) in Lukanien, eine Abpflanzung der Taranter, angebliche Vaterstadt des Zeuxis, der laut Plinius im 4. Jahre der 95. Olympiade blühte. Die Stelle dieser Stadt wird durch das heutige *Policoro* bezeichnet. Man kennt von diesem Herakiea zierliche Silbermünzen, welche den Herkules als Löwenwürger in verschiedenen Stellungen verbildlichen. Ein in Landons Numism. (pl. 89) mitgetheiltes Münzstück zeigt vorn den Pallaskopf mit der Figur der Skylla unter dem Helmbusche, hinten den löwenwürgenden Gott, zwischen dessen Füssen der Pallasvogel ruht. Einige herakleische Münzen tragen zugleich den Namen von Metapont.

Hippon, *Hipponium, Vibona*, jetzt *Monteleone* in Kalabrien. Trümmer eines Demetertempels. Münzen.

Hyele, auch Elea und *Velia* genannt. Lukanische Stadt. Stelle bei *Castell' a Mare della Brucca*. Von den hyelischen Münzen, welche der ausgebildesten Kunst angehören, interessirt besonders das Silberstück, welches auf dem Helme des vorn gegebnen Pallaskopfes den Namen des Stempelschneiders Kleudoros lesen lässt. Auf der Kehrseite erscheint ein Löwe, der die Reste eines Hirsches verschlingt. Beischrift: Ὑελητῶν. (Vergl. *Raoul-Rochette: Lettre a Mr. le Duc de Luynes, pl.* 3. *n.* 21.) Eine Münze dieser Stadt trägt zugleich den Namen von Kroton.

Kallipolis, *Gallipoli* in Kalabrien. Durch Münzen bekannt.

Laos, *Laus*, Münzort in Lukanien. Einige Geldstücke dieser Stadt tragen zugleich den Namen von Poseidonia.

Nola in Kampanien, wahrscheinlich pelasgischen Ursprungs, bald mit oskischem Volke gemischt, aber immer stark hellenisch bestammt, betriebsam in der Vasenkunst, noch sehr an Münzen und Vasen ergiebiger Fundort. Es muss ein Glanzort der Kunstindustrie gewesen sein, denn die bildwerklichen Stücke, die man dort in bedeutender Anzahl gefunden, zeugen von besonderer Stilverfeinerung, welche die hellenische Verzierungskunst dort erreicht hat.

Pandosia in Bruttium. Münzbekannte Stadt, stellbezeichnet durch *Castel Franco*.

Rhypes, *Rubi*, *Ruvo* in Apulien. Von der starken Kunstindustrie, welche bei den Rhypeern (Rybastinern) heimisch gwesen, zeugen die vielen Gefässe und Rüststücke, die man in unserm erddurchspürenden Jahrhundert in Ruvo's Griechengräbern aufgefunden hat. Die schönen bemalten Ruveser Thonoasen sind erfreuliche Zierden fast aller Museen Europens geworden; besonders reich ist die Ausbeute von thönernen Trinkgefässen (Rhytonen) gewesen, deren Schmuck mit Thierkopf oder andrer Darstellung sich höchst manchfaltig erwiesen hat. Die stärksten Sammlungen Ruveser Vasen trifft man wol noch in Ruvo selbst, wo mehre Herren theils aus reiner Freude an den Fundstücken grossgriechischer Kunstindustrie theils aus Spekulation auf erwerbungslustige Kunstfreundschaft gesammelt haben. Manches kunstwerthe ruveser Stück sieht man in Deutschland vornehmlich zu München und Berlin. Auch die grosse Vase, welche König Ludwig aus der Müratschen Samml. aufkaufte und die man längere Zeit für eine aus Armento herrührende nahm, entstammt den Ruveser Gräbern. (Vergl. über diesen Punkt den Art. *Fenicia*.) Wie an Vasen, hat sich der Ort auch an Münzen ergiebig erwiesen. Avellino (*Rubastinorum numorum catalogus, Neap.* 1844) führt 35 Silber- und Kupfermünzen auf.

Siris und Pyxis (*Buxentum, Policastro*) in Lukanien, münzverbündete Städte. Zu ihren gemeinsamen Münzen gehört ein Silberstück aus der zweiten Periode des altgriechischen Stiles, welches vorn ein missköpfiges Stierbild erhaben, hinten dasselbe Bild vertieft zeigt. Auf der Hauptseite die Beischrift *ΣΙΡΙΝΟΣ* (*Σιρῖνος*, nämlich *ἄργυρος*), auf der Kehrseite die Lesung *ΠΥΞΟΕΣ* (*Πυξόεις*). Vergl. *Millin: Descr. d'une méd. de Siris dans la Lucanie. Paris* 1814. An den Namen der Münzstadt knüpft sich ein Fund von Erzgegenständen, worüber Peter Olaf Bröndsted eine kleine Schrift („die Bronzen von Siris", Kopenhagen 1837) erscheinen liess.

Suessa (jetzt *Sessa*) in Kampanien, münzbekannt durch Stücke mit griechischen (und später lateinischen) Lesungen.

Temese (*Temesa* oder *Tempsa*) in Bruttium. Ruinen bei *Torre del Lupi*. Münzort.

Terina in Bruttium. Ruinen südlich von Santa Eufemia. Münzort. (S. *Birch: on the types of Terina*, in Akermans *Numism. Chron. Dec.* 1844.)

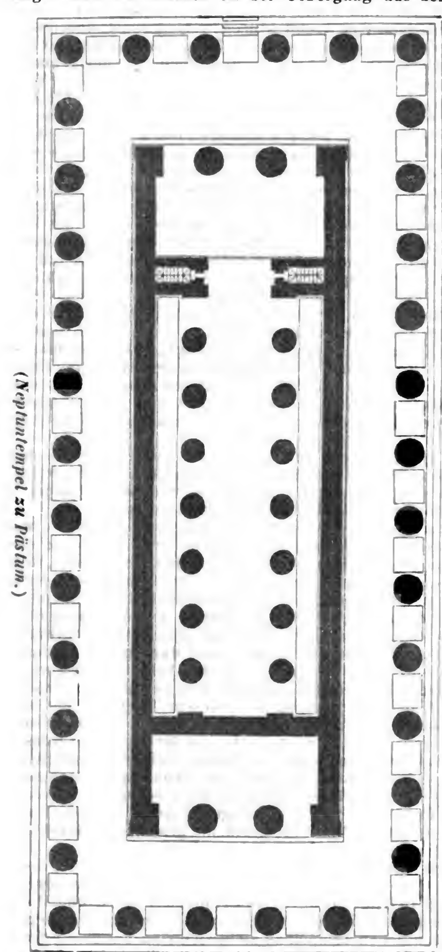
Thurioi, *Thurii, Thurium*, früher Sybaris, zuletzt die *Copia* der Römer. Die Thuriermünzen interessiren als Stücke der ausgebildetsten hellenischen Kunst. Ein Silberstück zeigt vorn den Pallaskopf, hinten die glückliche Bildung eines stossenden Stiers, unter welchem ein Vogel die Flügel hebt. Beischrift: *Θουρίων*. (Das Stierbild unstreitig ein sehr sprechendes Sinnbild für Thurii.)

Unter den Tochterstädten der unteritalischen Hauptkolonien der Hellenen sind es namentlich Dikäarchia (Paläopolis, Puteoli), Parthenope (Neapolis) und Poseidonia

(Posidonia, Pästum), welche zu glänzender Blüte kamen. Gewiss hatte die reiche Hafenstadt Dikäarchia, die Tochter von Kumä und ältere Schwester der Neapolis, ihre Blüte schon in Prachtbauten offenbart, bevor sie zum *Puteoli* der Römer ward, die hier vornehmlich in den ersten Kaiserzeiten Lust- und Schönbauten aller Art zum Zweck eines vollen Lebensgenusses hervorriefen. Von Bauresten hellenischer Zeit ist hier aber ausser Theilen des Molo kaum noch etwas bemerkbar; die verschiednen noch vorfindlichen Trümmer von Architekturen weisen sonst durchweg auf die Freudenzeit der reichen römischen Vergnüglinge. Vergeblich suchen wir im Vorrathe von Münzen, die wir doch von viel kleinern Griechenorten übrighaben, nach solchen, welche die Autonomie der Altstadt Dikäarchia herausstellten. Wir können nur davon Bemerk geben, dass die Phistelia benannten Münzen mit oskischer und griechischer Schrift, welche man sonst Pästum zutheilte, auf Rechnung von Dikäarchia oder Puteoli gesetzt werden. Diese und andre Punkte erwarten noch ihre Aufhellung, die sich vielleicht nach weitern Ausgrabungen in der puteolanischen Gräberstrasse ergiebt. So wenig wie von der Paläopolis wollen sich von der Parthenope oder Neapolis hellenische Reste kundgeben. Aus der Geschichte wissen wir, dass Parthenope nach der Zerstörung durch die Kumaner als Neapolis widererstand, dass diese von Hannibal vergebens belagerte Neustadt eine Bundesgenossin der Römer und später Kolonialstadt derselben ward, und dass sie bei allen Wandlungen nicht von hellenischer Sprache und Sitte wich, indem selbst die römischen Kaiser nur als Archonten und Demarchen in Neapolis einzogen. Aber die vielen spätern Wechselgeschicke haben von der alten Stadt keinen Stein auf dem andern gelassen; nichts als etwa noch eine gerettete Münze erinnert an die hellenische Stadt, und selbst von Resten der glänzenden Römerzeit machen sich nur wenige, in Kirchenbauten versteckte, bemerklich. Ein gnädiges Geschick hat dagegen von der im Alterthum berühmten „Rosenstadt“ Poseidonia (*Posidonia*), jener Sybaritenpflanzung in Lukanien, welche im Jahre Roms 480 zum *Paestum* der Römer ward, uns nicht nur Münzen und Gegenstände der Kunstindustrie in Erz und Thon, sondern neben römisch-griechischen Bauresten auch noch ragende Trümmer althellenischer Tempelherrlichkeit aufgespart.

Pästum liegt 54 Miglien (22 Wegstunden) von Neapel, auf mittägiger Seite des Meerbusens von Salerno. Schon aus weiter Ferne leuchten dem Kunstpilger die ragenden Säulen der Griechenzeit. Gleich bei der Einfahrt in die Mauern, welche noch das von der einstigen Stadt bedeckte Areal umziehen, überrascht uns zur Rechten der hohe Giebel des Demetertempels, aber weiter eilen wir zum zweiten Punkte, wo der Tempel des meerbeherrschenden Poseidon (ein Peripteros Hypäthros, wie die Weisen sagen) und daneben eine Säulenhalle, die sogen. Basilika, uns fesselt. Ein Zaun verschliesst den trümmergefüllten Raum und hohes Gesträuch mit rosenrothen Schmetterlingsblüten verdeckt uns noch einen Theil der Gebäulichkeiten. Wir treten ein und auf einmal steigt der gewaltige Bau mit seinen Säulenhallen und seinem Giebel scharf und rein, als wär' er eben erst aus der Hand des Baumeisters hervorgegangen, in den freien Himmel auf. Die von der Morgensonne durchglühte Orangefarbe des harten Tuffsteins hebt sich leuchtend vom hellblauen Aether ab, während dunkelblau das Meer durch die Säulenhalle schaut. Gebannt vom gewaltigen, ernsten und doch freudigen Eindruck steht der Betrachter vor diesem Tempel, steht der Mensch vor dieser einfachen harmonischen Schöpfung eines geistig hochbegabten Volkes. Schon Manchen, den nur seine Götzen im Beutel die Modereise ins Kunstland machen hiessen und den das heitre manchfaltige Leben antiker Kunstwelt in den Studj zu Neapel kalt und interesselos liess, konnte man, wenn sonst nirgendwo, doch zu Pästum bei dem Anblicke des Poseidontempels ergriffen sehen. So mächtig werden berührt auch die nicht begreifen, welch mächtiges Können die Kunst ist, und die gar nicht danach fragen, welche Weltbewegerin die griechische Kunst gewesen. Ja Jeder bekennt die Göttergewalt, womit dieser dorische Tempelbau zu Geist und Sinnen spricht, dieses Werk einer früheren strengern Dorik, welche die grossartigste Entwicklung religiöser Hellenenkunst bezeichnet! Auf drei hohen Stufen erhebt sich das rechtwinklig lange Gebäu, das mit seinen Fronten gen Ost und West schaut; die Längenseite übersteigt noch bedeutend das Doppelte der Breite und beträgt 194 engl. Fuss. Um den eigentlichen Tempelbau zieht sich ringsherum die freie luftige Halle, welche die einfache Mauer ganz verdeckt und den Tempel nach allen Seiten gegliedert öffnet. Unmittelbar aus der obersten Stufe wachsen ohne Zwischenglieder, ohne Basen, dicht gedrängt die dorischen Säulen empor, Säulen von 27 F. Höhe englischen Maases, je sechs an den Fronten, vierzehn an den Langseiten (mitgerechnet die für Stirn- und Langseite gemeinsamen Ecksäulen). Ihr gewaltiger Schaft, aus fünf bis sechs Felsblöcken zusammengesetzt, verjüngt sich nach oben

stark, kurz vor der Mitte in leiser Schwellung gleichsam noch einmal auflebend. Aber keine kalte glatte Zylinderfläche tritt hier dem Auge entgegen; unwillkürlich folgt es auf und nieder den scharf, ohne Steg aneinandergrenzenden Kannelirungen; es ist, als ob die in der Axe emporstrebende Kraft die Säulen nach innen zusammenzöge. Und wie einfach ist der Uebergang aus der perpendikulären Richtung des Schaftes zur horizontalen des Kapitells in den drei einfachen Einschnitten gefunden, die um den obern Theil der Säule, den sogen. Hals herumlaufen! Aber vor allem am Kapitell zeigt sich die hehre grossartige Einfachheit des Dorerstils. Er verschmäht die breit heraustretenden gewundenen Voluten der Ionier, den um diese sich leicht gruppirenden Blätterkranz der Korinther, die frei heraustretenden Flügelgestalten und Embleme der Römer; mit einer einzigen scharfgezogenen geschwungenen Linie erreicht er den Eindruck der emporstrebenden, grade an diesem Punkte konzentrirten Federkraft, die mit der schweren heraustretenden Platte nicht niedergedrückt wird von der gewaltigen Wucht des aufruhenden Gebälkes, sondern es ohne Beschwerde trägt. Der aus einer doppelten Steinreihe gebildete Architrav, von welchem einzelne Stücke achtzehn Schuh Länge haben, der rücktretende Fries und das schräg weitherausragende Gesims bilden eine an Höhe einer Säulenhälfte gleichkommende zusammenhängende Masse. Aber auch diese ist nichts weniger als einförmig und plump, obgleich wir hier keins der Glieder finden, deren die spätere Tektonik sich so reichlich bedient. Der Fries ist hier nicht mit einer fortlaufenden Reihe von Reliefdarstellungen geschmückt, sondern ist selbst noch architektonisch gegliedert durch die Triglyfen mit ihren nach unten und oben sich fortsetzenden Theilen, mögen wir nun hierin das Bild der im Holzbau hervortretenden Querbalken und der an ihnen gleichsam für immer haftenden Regentropfen, oder mögen wir eine neue der Säulenstellung analoge Gliederung finden. Mit leichter Schwunglinie tritt das Gesims heraus, den scharfen Schatten auf den Fries hinwerfend, und über ihm erhebt sich das hohe Giebeldach, das einst an seinen drei Endpunkten von einer Palmette gekrönt ward. Hier war der Raum zu grossen Gruppendarstellungen, hier mochte Poseidon, der Schwinger des Dreizacks, dem Volk erscheinen, etwa wie er das Ross schafft oder Giganten bändigt


(Neptuntempel zu Pästum.)

oder in Beziehung zu Theseus auftritt. Ueberblicken wir noch einmal die ganze Fronte, so tritt uns lebendig vor die Seele der so einfache und so eigenthümlich ernste Dorersinn, der wol grosse Kräfte in Bewegung zu setzen wagt, zugleich aber die richtige Harmonie zwischen dem Tragenden und Getragenen hervorzurufen weiss, der alle die reichen Formen verschmäht, welche die organische Natur im Pflanzen- und Thierleben dem Menschen andiehandgibt, und doch über die strenge mathematische Form hinausgeht, der keine todten Massen kennt, aber die einfachsten Grundgedanken in jedes Glied des Bauwerks niederlegt. — Treten wir in die Halle selbst hinein, so öffnet sich vor uns von Ost und West eine zweite kleinere Vorhalle, die an ihrem Ende durch einen hohen schmalen Eingang uns in das eigenste Heiligthum führt. Wir finden hier keine der Tempelzellen, wie sie, meist einfach und düster, als Sitz des Gottbildes erscheinen, sondern der lange Raum ist durch zwei Säulenreihen in drei Theile getheilt, und auf diesen steht frei und luftig eine kleinere Säulenreihe, die einst das Ende des Dachstuhls trug, sodass in den Mittelraum der blaue Himmel hineinschaute. Eine Treppe bei Eingang weist uns auf die obere Gallerie, welche sich durch die kleinern Säulen nach dem Mittelraum öffnete. So konnte hier im Innersten die Gemeinde sich sammeln, um den feierlichen Opfern zuzuschauen, und auch hier wirkte das Bauwerk auf sie mit derselben einfach ernsten Hoheit, welche ihr von aussen entgegengetreten war. Zwar ist die doppelte Mauer des Heiligthums, deren Bausteine von den Normannen benutzt wurden, grossentheils abgetragen, aber ihre grössern Flächen zeigen uns noch die glatt behauenen, scharf gefugten Massen, um die sich aussen ein einfaches Gesimsband herumschlingt.

Auch Pästums übrige Tempeltrümmer dienen sehr zur Kenntniss der Dorerbaukunst. Während der besprochne Neptuntempel (aus dem 5. Jahrh. vor Kr.) die schönste keuscheste Zeit der Dorik bekundet, verrathen die beiden andern schon ein leises Sinken des Stils. Bei der sogen. Basilika und dem kleinern Demetertempel wird der Eindruck der Säulen durch die zu merkliche Verjüngung nach oben schon geschwächt, wie denn auch die Form des Kapitells plattgedrückter durch seine Last erscheint. Jener Säulenbau, den man willkürlich „Basilika" benannt hat, weil man keine Spur eines Altars daselbst angetroffen, lässt unentschieden, ob er für einen doppelten Tempel oder für eine Stoa zu nehmen ist. Er hat 170 F. Länge bei 80 F. Breite englischen Maases (nach Andern 177×75), 9 basenlose Säulen an den Schmalseiten, 18 an den Langseiten. Dem Friese fehlt die Triglyfeneintheilung. Im Innern läuft eine Säulenreihe durch, von welcher nur noch drei Schäfte stehen; diese innere Stellung entspricht aber der äussern nicht und deutet mit dem erhöhten Boden auf ein Sondergebäu im Bauwerke. Der Demetertempel hat nur eine Länge von 107 F. bei einer Breite von 47 F. englischen Maases (nach Andern 108×48); er ist ein Peripteros Hexastylos mit basenlosen Aussensäulen von sehr starker Schwellung und eingezogenem Halse; seine Pronaossäulen sind inzwischen mit Basen versehn; auch stehen in der Vorzelle schon Halbsäulen. An die Ecke des Gebälks ist eine halbe Metope gestellt. Das Material dieser Gebäude ist ein fester, dem Travertin ähnlicher Tuff von weissgelblicher Farbe. Die Arbeit höchst sorfältig. Ausgrabungen im J. 1830 führten (beim Amfitheater) zu Ueberresten eines Tempels mit sonderbaren Kapitellen aus der Verfallzeit des Dorerstils; man fand dabei, dass auf diese Spätknäufe ein altdorisches Gebälk mit Bildwerken in den Metopen gesetzt worden war. — Vor dem Thore gen Norden befinden sich die Gräber, worin man griechische Waffen und Vasen von grosser Schönheit entdeckt hat. Rüststücke wie Gefässe aus diesen Griechengräbern werden in den Studj zu Neapel bewahrt. Ein kelchförmiges Henkelgefäss (*vaso a calice*) mit gut gezeichneten rothen Figuren auf schwarzem Grunde zeigt im Unterfelde einen Waffentanz, im Oberfelde den Achill, wie er, nach dem Verluste der Briseïs kein Vergnügen am Kriege findend, die Thaten der Heroine zur Leier besingt. Von zwei bildgeschmückten Balsamarien aus Pästum, die man nebeneinander in der Neapler Vasensammlung antrifft, interessirt das eine nicht nur durch die Darstellung des Herkules im Hesperidengarten, sondern überdies durch die seltne Künstlerbeischrift, welche (über dem Hesperidenbaume) *ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΨΕ* lautet.

Die Tempel und übrigen Griechenbauten Pästums waren nebst den vielen dasigen Römerbauten unversehrt geblieben bis zum 10. Jahrh., in welcher Zeit die Stadt erst durch die Sarazenen gründlich zerstört ward. Die Wuth dieser Stadtzerstörer hat hier aber, zum Freudwesen unsrer Alterthumsforschung, grade von den Heiligthümern der Heidenzeit am Meisten übriggelassen; ja wären nicht als Nachzerstörer die Normannen gekommen, welche Massen von Mauergestein und Tempelsäulen für Kirchenbauten nach Salerno verschleppten, so würden vielleicht statt so lückenhafter ziemlich vollständige Baubeispiele der Dorerkunst auf der sonst wenig geheimsuchten Ruinenstätte bis zu unsern Tagen verblieben sein. (*Th. Major: the ruins*

of Paestum or Posidonia, London 1768. *P. A. Paoli: Rovine della città di Pesto, Roma* 1784. *Delagardette: les ruines de Paestum, Paris an II.* [Neue Ausgabe 1840.] *Bamonti: Antichità Pestane,* 1819. *Merc. Ferrara: Descrizione di un viaggio a Pesto, Napoli* 1827.)

Endlich muss einer kleinen Abpflanzung am adriatischen Meere gedacht werden, sofern dieselbe neuerlich durch interessante Funde in Erinnerung gebracht ist. Bei der heutigen napolitanischen Stadt Monopoli (in der Provinz Terra di Bari) ist durch die sogen. *Via Egnatia* noch stellbezeichnet der alte Griechenflecken Gnathos oder Gnathia, von welcher Oertlichkeit Horaz in seinen Satiren Bemerk macht. Diesen Ort, den man beileibe nicht mit der *gens Egnatia* in Konnex bringen darf, bewahrzeichnen noch zutageliegende Trümmer, aber erst Ausgrabungen auf dieser Stelle haben zur Gewissheit über die Griechenniederlassung geführt. Man hat hier nämlich ein hermesisches Skeptron (Merkurstab) aufgefunden, welches mit der Aufschrift *ΓΝΑΘΙΝΩΝ* den griechischen Ursprung des alten Städtchens ausserzweifelstellt und zugleich den besondern Kult der einstigen Bewohner verräth. Gleichzeitig ist selbenorts ein Golddiadem oder eine goldene Todtenkrone zutagegekommen, deren Arbeit an die glücklichste Epoche hellenischer Kunst gemahnt. Dieses Prachtstück ist das edelste Ergebniss, womit bis jetzt die Gnathischen Aufgrabungen gekrönt worden sind. Vergl. die Artikel „Gnathina Corona“ und „Gnathinus Caduceus.“

Uebergehend zu den Grossgriechenstädten Sikeliens (Siziliens), haben wir zunächst die Trümmerwelt von Selinus ins Auge zu fassen. Im Rückblick auf die Frühgeschichte erinnern wir uns, dass unter Pammilos aus Megara am Isthmos eine Kolonie von Hybla Megara ausging, welche sich nach der Südküste Sikeliens wandte und hier zwischen den von ihr Hypsa und Selinus benannten Flüssen, welche heut Belici und Madiuno heissen, den Grund zu der mächtigen Stadt legte. Man nimmt an, dass diese Gründung ins zweite Jahr der 32. Olympiade, also ins J. 651 vor Kr. fällt, weil uns der sikelische Historiker Diodor sagt, dass die Stadt im 242. Jahre ihres Bestehens durch Hannibal, den Sohn Giskons, zerstört worden sei, welche Thatsache sich an das dritte Jahr der 92. Olympiade, also ans J. 409 vor Kr. knüpft. Nach ihrem Falle (den sie sich durch ihren Hader mit dem schwächern Segeste zuzog, das erst die Athener, dann die Karthager zuhilfegerufen, und den sie auch wegen früherer Undankbarkeit gegen das Mutterland verdient hatte) finden wir die Stadt Selinus wol noch anderthalb Jahrhundert bestehend, aber nur ein elendes dunkles Dasein fristend. Vom verbannten Syrakusaner Hermokrates theilweis wiederhergestellt, fiel Selinus aus einer Herrenhand in die andre und kam noch einmal unter die Klaue der Karthager, welche gegen Ende des ersten punischen Kriegs, als sie diesen und andre Orte gegen die Römer nicht behaupten konnten, die Bewohner nach Lilybäum, dem Sammelpunkte aller punischen Streitkräfte, abführten. Von da an schweigt die Geschichte von der Stadt; es scheint nur, dass sie als matter Flecken fortbestanden hat bis zur Landung der Sarazenen, welche hier am 15. April 827 Sizilien betraten. Man schaut die Trümmerstätte im Thale von Mazzara, achtzehn Miglien von der Stadt dieses Namens. Zwei Hügel, die eine Drittelmiglie auseinanderliegen, sind mit den Selinuntischen Resten bedeckt. Auf dem kleinern trifft man die Ruinen dreier Tempel, mehrer Paläste und vieler Häuser. Dort erhebt sich auch ein Thurm, der von Küstenwächtern bewohnt ist und *Torre dei Pulci* (Flohthurm) heisst, welcher wie eine Korruption klingende Name wol an einen Tempel des Pollux (*Polluce*) erinnern könnte. Dieser Hügel ist von Mauern umgeben, welche wahrscheinlich die von Hermokrates wiedererrichteten sind und diesenfalls also den Umring des durch jenen Syrakusier wiederbelebten Stadttheiles bezeichnen. Der andre Hügel lässt keine Mauern wahrnehmen, zeigt aber gleichfalls drei Tempel, deren Säulen umgestürzt sind. Dort findet man den grossen Tempel, den die Sizilianer *i pilieri dei Giganti* nennen. Aus der Ordnung, die man noch im heutigen Zustande aller dieser Trümmer wahrnimmt, an der parallelen Richtung, welche die Säulen im Fallen genommen, an den geraden Linien, in welchen sich noch ganze Stücke des Gebälkes befinden, erkennt man leicht, dass nicht Menschen allein sondern auch Erdbeben die Zerstörung verrichtet haben. Unter Erdstössen fielen die Säulen wol alle nach derselben Richtung, von Abend gen Morgen. Der grosse dorische Tempel, der wol dem olympischen Zeus geweiht gewesen, ist eins der schönsten Vermächtnisse des Alterthums. An Grösse kommt er fast jenem zu Agrigent gleich. Seine Länge, oben auf den Stufen gemessen, worauf er ruht, beträgt 102,080 Metres oder 314 Fuss 2 Zoll, seine Breite 48,630 Metres oder 149 Fuss 8 Zoll. Er ist — um archäologisch zu sprechen — ein Oktastylos Pseudodipteros Hypäthros. Laut Serradifalco hatte er an den Langseiten je 17 Säulen, während Andre versichern nur 16 für die Tempellänge ge-

funden zu haben. Die Tempelfronte hat doppelten Portikus; getheilt ist derselbe durch vier Säulen, welche mit der dritten Säule der Langseiten, und durch zwei Säulen, welche mit der vierten in einer Linie stehen, sodass die Seitenwände der Cella erst mit der fünften Säule der Langseiten beginnen, und mit Anten versehen sind, wozwischen nach Serradifalco zwei Säulen standen. Das Postikum, der Hinterraum des Tempels, bildet keinen doppelten Portikus, und die Anten stehen auf Linie der dritten Langseitensäule. Der Säulenumgang um die Cella findet sich so breit als zwei Interkolumnien und ein Säulendurchmesser. Die Interkolumnienweite ist nicht in der ganzen Länge der Seitenfasaden gleich. Die Säulen stehen an den Ecken einander näher, um die Solidität des Bauwerks zu mehren. Die grosse Anzahl von Säulen weit schwächern Durchmessers, die man im Zellinnern beieinander sieht, zeigt uns, dass hier wie in allen hypäthrischen Tempeln zwei Säulenreihen übereinanderwaren. Das Heiligthum war dreifach getheilt durch zwei Mauern und bildete so drei Gemächer, Thalamoi, welche θεοῖς συνναίοις (d. h. Göttern zu gleichen Kultantheilen) geweiht sein mochten. Einer der beiden kleinen Thalamoi könnte jedoch das Tempelgeräth und den Schatz bewahrt haben, während der andre die Treppe zu den Gallerien des Hypäthros bieten mochte. Das Postikum erscheint wie eine Art Opisthodom, aber dies Hinterhaus war unverschlossen, konnte also nicht als Schatzhaus dienen. Die Säulen des Peristyls, des Pronaos und des Postikum haben alle denselben Durchmesser von 8 Fuss 11½ Zoll oder 2,885 Metres; ihre Höhe beträgt 46 Fuss 6¾ Zoll oder 15,132 Metres, ist mithin ein wenig geringer als 5²⁄₇ Durchmesser. Einige sind aus E i n e m S t ü c k. Aus dem Umstande, dass nur zwei Säulen kannelirt sind (die Ecksäulen der Morgenfasade), schliesst man mit Wahrscheinlichkeit, dass das Bauwerk nie vollendet gewesen. Der Abakus der Kapitelle misst 12 Fuss oder 3,90 Metres. Diese Kapitelle sind aus Einem Stücke und merkwürdig durch die besondre Anlage einer Aushöhlung unterhalb der Riemchen und oberhalb der Kannelüren. Strengen Stiles, haben sie viele Aehnlichkeit mit jenen zu Pästum und Metapont. — Unter dem Getrümmer haben sich übrigens vier Kapitelle vorgefunden, die von den andern sehr verschieden sind sowol durch ihre Form und durch die übermäsige Ausladung des Echinus wie auch durch eine Aushöhlung unterhalb der Riemchen, welche derjenigen an den Kapitellen der Pästaner Tempel und des syrakusischen Artemision sehr ähnlich ist. Der obere Durchmesser der Säulen, wozu sie gehörten, beträgt nur 4 F. 4 Z. oder 1,415 Metres, wogegen die Seite des Abakus 10 F. 3 Z. oder 3,330 Metres ausmacht, was sonach eine unerhörte Ausladung ergibt. Serradifalco vermuthet, dass diese Säulen zu irgend einem andern Theile des Gebäudes bestimmt gewesen und dass sie Reste der untern Säulenordnung im Innern seien. Nach dieser Annahme würden die andern gefundnen Säulen, deren Durchmesser nur 3 F. 9 Z. oder 1,221 Metres beträgt, zur obern Ordnung gehört haben. Ihre Höhe beläuft sich, ohne Mitrechnung des Kapitells, auf 13 Fuss 6 Zoll oder 4,385 Metres. Sie sind aus Einem Stein. — Die Steinart, die zum grossen selinuntischen Tempel verwendet worden, ist ein Muschelkalk. Dies tönende Gestein hat ein feines dichtes gleichmäsiges Korn und kommt aus den etliche Miglien entfernten Brüchen von Campobello, wo man noch eine grosse Anzahl von mehr oder minder zugehauenen Säulentrommeln vorfindet. (*Duca di S e r r a d i f a l c o: le antichità della Sicilia, Palermo* 1834. *H i t t o r f et L. Z a n t h: Architecture antique de la Sicile. G a i l h a b a u d: Monuments anciens et modernes.*) — Zu den allerschätzbarsten Hinterlassenschaften hellenischer Kunst, welche aus der Ruinenstätte von Selinus hervorgezogen wurden, gehören die von der äussern Verzierung mehrer Tempel übriggebliebnen Gebilde, die jetzt im Hochschulgebäude zu Palermo bewahrt werden. Diese selinuntischen T e m p e l s k u l p t u r e n sind für die Kunstgeschichte darum von höchster Wichtigkeit, weil sie sich als Ueberreste aus drei verschiednen Perioden der Hellenenplastik v o r Pheidias herausstellen. Aus der Betrachtung dieser Reliefs gewinnt man sehr klare Erkenntniss, wie auch die Kunst bei den hochbegabten Hellenen nur sehr allmälig und nicht ohne harten Kampf sich von der rohen Starrheit des religiös Typischen zur Schönheit befreit hat. Die ältesten Skulpturen sind nämlich noch ausserordentlich roh und barbarisch, und doch gehören sie einer Zeit an, wo die Kunst der Tektonik schon soweit zur Schönheit vorgeschritten war. Freilich war die Kunst in der Architektur nicht wie in der Skulptur gefesselt und gehemmt durch den leidigen götzendienerischen Aberglauben, dessen religiöser Fanatismus die plastische Kunst an dem Hergebrachten und durch Alter Geheiligten in Bildung der verehrten Götter und Heroen festzuhalten zwang, so sehr auch die Fratzenhaftigkeit solcher Gestaltung allem Schöngefühl widerstreben mochte. Reliefs vom ältesten selinuntischen Tempel zeigen den H e r a k l e s M e l a m p y g o s mit den besiegten Kerkopen und den P e r s e u s, wie er im Beisein Athenens, abgewand-

ten Gesichts, die Medusa beim Schopfe fasst und tödet. Am Herkules sind die unter Theile der Beine ganz unverhältnissmäsig schwach gegen die Oberschenkel, welch dagegen, sowie die ganze Partie gegen die Weichen hin, zu übertrieben stark er scheinen. Auch die Brust des Heros ist von vollen, ans Weibliche grenzenden For men. Das Schwert, das er gegen alle Ueberlieferung trägt, hängt wunderlich hori zontal über den obern Theil des Rückens. Die beiden besiegten Kerkopen hat er a einem Stabe über der linken Schulter hangen. Im andern Gebilde ist die Meduse ein ganz abenteuerliche Holzschnittfratze, der Kopf, wie ihn Kinder auf die Schiefer tafel malen. Die Augen sind bei allen übrigen Figuren geschlossen, aber stark vor quellend; die Haare gemahnen auffallend an ägyptische Bildung. Die Kleidung be steht bei der Pallas in der bekannten starr konventionell gefältelten Gewandung bei Perseus in einem leichten Schurze und in roh angedeuteten Schienen an de Beinen. Der Ausdruck hat bei allen diesen Figuren etwas Erstarrtes, wie von Schla fenden oder Schlafenwollenden. Ein drittes Gebild von demselben Tempel zeigt ein Biga, begleitet von zwei Reitern. Wagen und Pferde haben wenig gelitten, währen der Lenker sehr zerstört ist. Die Arbeit ist hier auffallend besser. Die Rosse i kühner Verkürzung grad auf den Betrachter zuschreitend, lassen doch alle vie Füsse sehen. Die Füsse, Hufe etc. sind sehr sorglich behandelt, die Köpfe klein, de ganze Leiberbau beweisgebend von ernster Beobachtung der Natur. Schmuckrest eines andern Tempels verbildlichen Amazonensiege. In dem einen Relief lieg der verwundete Krieger auf dem rechten Knie und stützt sich, wie im Fallen be griffen, mit der Linken, deren erste Finger ausgestreckt sind, gegen die Erde. De andre Arm, abgebrochen, war wol abwehrend erhoben. Von der Amazone ist nu der untre Theil bis zum Gürtel erhalten; aber trotz der Verstümmlung ist doch ei eigen kühner Schwung in Haltung und Bewegung ersichtlich, der gegen die steif Ungelenkheit und den an das grotesk Komische streifenden Ausdruck jener früher Gebilde vortheilhaft absticht. Im andern Relief setzt die Amazone ihren Fuss de Gefallenen auf den Leib. Ihre Gewandung ist vortrefflich und mit einer Freiheit un Feinheit der Motivirung behandelt, welche sich in keinem der übrigen Bildwerk solchermasen wiederfindet. Die Formen des rückstehenden linken Oberschenke schimmern in voller Klarheit durch das durchsichtige, hier nur in leisen Weller linien von wenigen Querfalten zurückfliessende Gewand. Die stärkern Gewandfal ten sind nicht minder wahr und gefühlt, bewegt und belebt. Herkömmliche Faltun erscheint nur an den Obergewändern. Merkwürdig ist bei den Figuren der besiegte Krieger die künstlerische Absichtlichkeit im Hervortreten der Geschlechtstheile, i Heraustreten derselben unter der Bekleidung. Der Besiegte, auf den die Amazon ihren Fuss setzt, liegt rücklings auf den linken Arm gestützt, indem er mit de Rechten den Todesstreich abwehrt. Sein Haupt, dem der Helm entgleitet, häng rücklings über. Das Gesicht, worin sich der Ausdruck des Angstschreies bemerk lichmacht, ist spitzbärtig wie bei den Troern unter den Aegineten. Zu den Auffä ligkeiten gehört die verschiedne Behandlung der Füsse. Bei der auf ihrem Bekämp ten fussenden Heroine ist der Fuss mit besonders langen Zehen unschön. Wie e auf den Leib des niedergestürzten Gegners gestemmt ist, scheint er denselbe gleichsam mit den Zehen festzuhalten. Dagegen ist der Fuss der andern Amazon wahrhaft schön geformt, mit hohem Spann und schöngeschwungner Wölbung de Mittelsohle. — Von einem dritten Tempel sind einige Metopenbilder erhalten. De Triglyf ist mannshoch, bunt bemalt, mit vorherrschendem Roth. Das erste Reli zeigt uns Pallas, wie sie einen Krieger niederstreckt. Dieser erscheint im Falle begriffen. Das Gewand ist typisch starr. Im zweiten Relief straft Artemis den Ak täon. Der Akt ist vortrefflich dargestellt. Wir sehen den Jäger in verzweifelter Al wehr der eigenen Hunde, die ihn auf Wink der Göttin mörderisch angefallen. M der Linken hat er eine der Bestien aufgehoben, mit der Rechten hält er die nac seinem Halse schnappende in der Höhe seines Kopfes würgend am Halse, währen ihn von unten her die andern wüthend anfallen. Seine Verwandlung ist nur durc einen über seinem Haupte befindlichen Hirschkopf mit langem Geweih angedeute In dieser Gruppe drückt sich die heftigste Bewegung schon in wahrhaft grandic ser Kühnheit aus. Das dritte Metopenbild zeigt die sich entschleiernde Hera vc Zeus, der sie mit verliebten Blicken betrachtet und ihren linken Arm fasst, u sie sanft zu sich auf seinen Sitz niederzuziehen. Andre sehen in der Gruppe Zeu und Semele oder Herakles und Hebe. Das vierte Metopenbild verschaulicht in vor trefflicher Darstellung den Herakles mit der Amazone. (Vergl. Adolf Stahr: Ei Jahr in Italien, II. 92—97.) Auch noch andre schätzbare Griechenwerke aus Sel nunt findet man in der Universität zu Palermo aufgestellt, so die zwei herrliche Kandelaber, welche man einem sitzenden Zeus nebengestellt hat und deren F

guren von schönster Arbeit sind. — Von Selinuntischen Münzen erwähnen wir ein Silberstück, das seinem Stile nach zwischen die 80. und 92. Olympiade fällt. Die Hauptseite zeigt die göttlichen Geschwister Apollon und Artemis auf einem Wagen; Erster erscheint als Seuchensender im Pfeilabschiessen begriffen, während die Schwester die Zügel führt. Beischrift: *ΣΕΛΙΝΟΝΤΙΟΝ.* Auf der Kehrseite zeigt sich der Flussgott Selinus (Beischrift: *ΣΕΛΙΝΟΕΣ*); er steht, einen Zweig in der Linken, eine Schale in der Rechten haltend, neben einem Altar des Asklepios, woran ein Hahn das Merkzeichen abgibt. Hinter dem Flussgott ein Stierbild auf Basament und ein Eppich- oder Selinonblatt als sprechendes Sinnbild. Wahrscheinlich bezieht sich die Münze auf den Umstand, dass Empedokles eine Seuche von den Selinusiern abwandte, indem er die Flüsse Selinus und Hypsos in die stadtumgebenden Sümpfe leitete. — Einige Münzen Selinunts tragen zugleich den Namen von Syrakus. Vergl. *W. Lloyd: observations on coins of Selinus. Numism. Chron. X.* (1840) S. 108.

Von der Nachbarstadt Selinunts, dem ebenfalls durch die Karthager in Verfall gekommnen Segeste, dessen Ursprung sich ins sagenhafte Alterthum verliert, sind kaum mehr kenntliche Trümmer vorfindlich. Doch nah der Stelle des alten Segest, unweit vom *Monte Barbara,* auf einem weit vortretenden, von allen Seiten schroff gegen tiefe Thäler sich senkenden Abhange dieses Gebirges, ragt der Peristyl eines mächtigen dorischen Tempels sammt Gebälk und Giebeln empor. Der grossartige Eindruck, den das Denkmal schon an sich hervorbringt, steigert sich wesentlich durch seine erhabene Lage und durch die Einsamkeit und Stille der ringsumliegenden Wüstenei. Meilenweit in der Runde keine Spur von Menschenwohnungen, auch keine Lebenszeichen der Pflanzenwelt ausser dem sehr kümmerlichen Buschwerk, das sich in die Tempelritzen eingenistet hat. Unverhüllt, ohne alle Umgebung, in seiner vollen Majestät steht der Tempel da; der Berg ist sein Piedestal, der blaue Himmel seine Einfassung. Ganz ungestört labt hier sich der Künstler an der Hoheit hellenischer Formen, gibt hier sich der Forscher den grossen Erinnrungen der Gegend hin. Nur dieser Tempel zeugt noch von dem Segeste, das an Macht mit dem nahen Selinus wetteiferte, aber sein ganzes Dasein hat etwas Räthselhaftes, wenn man die gründliche Verschwundenheit der in uns völlig dunkelbleibender Zeit zugrabegegangnen Stadt bedenkt. Aus der Geschichte wissen wir wol, dass die Karthager, welche auf den unseligen Hilferuf der mit Selinus streitbegriffnen, nach dem ganz missglückten athenischen Beisprunge verzweifelten Segestaner erschienen, dieselbe Stadt, die sie schützen sollten, wie eine Beute des Kriegs betrachteten, dass sich darauf Segeste erfolglos empörte und mit andern Grossgriechenstädten erfolglos verband, dass endlich die Römer, als sie ganz Sizilien in Beschlag nahmen, diese Stadt aus einem gewissen Respekt vor der sagenhaften Troergründung sehr mild behandelten, sodass selbe (nun *Egesta* genannt) fürder noch von einem Rest alter Freiheit zehren und in ruhigem Gedenken ihrer Glanzzeit dahinleben konnte. Aber wann und wie dieses Stadtleben erlosch, bleibt in der sikelischen Städtegeschichte durchaus unbeantwortet. So steht der Tempel wol da als Zeuge für die Stadt, die an ihm gebaut hat, aber ohne auch nur die Zehe von der Erbauerin noch zur Zeugin zu haben für sich selbst. Jahrhunderte voll Unglücks allerlei Art sind an ihm vorübergegangen, ohne ihn zu beschädigen, und was das Auffallendste ist, wir finden ihn unvollendet. Er gehört zu der Art, welche man *Peripteros hexastylos* nennt, d. h. er hat ein Säulenperistyl auf allen vier Seiten, und sechs Säulen kommen auf die Fasade. Diese Form ist die häufigste bei Griechentempeln, und doch hat der hellenische Schönsinn, so oft er sich ihrer bediente, durch freie Modifikation der Verhältnisse jedesmal eine neue herrliche Wirkung erzielt. Der Segestaner Tempel bildet ein Oblongum von 237,3 Palmen Länge bei 102,8 Palmen Breite sizilischen Maases; die beiden Giebelseiten schauen gen Ost und West; von der Stadt aus ging man grade auf die Fasade zu. Das Gebäude steht auf einer erhöhten Base von vier Stufen, deren unterste etwas niedriger ist. Die oberste Stufe ist auf drei Seiten unvollendet, da blos die (von Manchen irrig für Piedestale angesehenen) Stücke unter den Säulen vorhandensind. 36 Säulen bilden den Peristyl; jede Fronte hat, wie schon gesagt, deren sechs, jede Langseite vierzehn, die Ecksäulen mitgerechnet. Jede Säule hat 7,39 Palmen Durchmesser und eine Höhe von fast fünf Durchmessern. Die Interkolumnien betragen 9,7 Palmen, also knapp mehr als der Durchmesser, verringern sich aber gegen die Ecken hin. (Letztere Anordnung, eine gewöhnliche bei den Hellenentempeln, war durch die nothwendig gleichmäsige Austheilung der Triglyfen und Metopen im Friese, dessen Ecke durch einen Triglyf gebildet werden musste, bedingt; auch gedachte man dadurch wol dem ganzen Baue grössere Festigkeit zu geben.) Bezüglich des Säulenkapitells sind die zwei glatten untereinander vortretenden Bänder zwischen den

drei Ringen des Echinus und dem Ansatze des Säulenschaftes zu bemerken. (In Hittorfs und Zanths *architecture antique de la Sicile* ist ein Vorschlag gemacht für die endgiltige Gestaltung dieser Bänder; indess hat man Grund sehr zu zweifeln, dass dieselben bei vollendeter Ausführung des Tempels die so vorgeschlagene Form erhalten sollten.) Ueber den Säulen erscheint das Gebälk in seinen gewöhnlichen Formen; zunächst der Architrav, mit Tropfen unter den Triglyfen und mit ringsumlaufendem Bande über denselben; sodann der Fries, welcher abwechseind aus Triglyfen und glatten Metopen besteht; dann das Gebälk mit einfachen Dielenköpfen, — Alles in hohem Grade ernst und edel gebildet. Gekrönt wird das gewaltige Ganze durch einen sehr flachen Giebel. (Als Auffälligkeit muss zu Bemerk kommen, dass die Schlitze der Triglyfen obenhin gradlinig geschlossen sind, was in der Regel erst bei späthellenischen Bauten, in den Zeiten der Verflachung der tektonischen Formen, gefunden wird.) Merkwürdig, wenn auch nicht beispiellos, ist der Umstand, dass die Säulen nicht kannelirt, sondern noch mit dem rohen Mantel (welcher den Säulendurchmesser um zwei Oncien vermehrt) umgeben sind. Dass sie diese Form nicht behalten sollten und dass der Tempel überhaupt nicht vollendet ist, geht besonders daraus hervor, dass an beiden Enden des Säulenschaftes zwei sehr sorglich ausgeführte Einschnitte erscheinen, welche den wahren Durchmesser bezeichnen. Man vermerkt hieraus, dass die hellenischen Baumeister die Kannelüren erst nach vollständiger Aufrichtung des Baues aushauen liessen, um sie desto besser für die tektonische Gesammtwirkung berechnen zu können. [Es zeugt von zu flüchtigem Blick, wenn Reiseschriftsteller wie Saint-Non, welcher durch die vielleicht angelaufene Brille von Denon gesehn, in diesen noch rohen unvollendeten Säulen eine Aehnlichkeit mit den ägyptischen und überhaupt einen Karakter des höchsten Alterthums erkennen wollen; schon eine sehr mäsige Kenntniss der Griechenkunst dürfte hinreichen solchem Saint-Non die Non-Sanction zu geben.] Einen zweiten Beweis für die Nichtvollendung des Tempels liefern die an vielen Steinen, zumal der Stufen und Giebelfelder, noch vorhandenen Buckel, welche als Handhaben bei der Steinfortschaffung nach der Baustelle dienten, aber nach der Steinsetzung nicht die Rasur erfuhren, die doch bei wirklicher Bauvollendung erfolgen musste. [Unbegreiflicherweise hat der englische Architekt Wilkins diese Steinbuckel trotz ihrer völlig unregelmäsigen, halb zufälligen Gestalt für Ornamente gehalten und sie in seiner den Tempel restaurirt gebenwollenden Darstellung als solche benutzt! Man sehe seine zu Cambridge 1807 erschienenen *antiquities of Magna Graecia*, Nr. 5, Tafel III.] Endlich notirt uns Göthe in seiner italischen Reise einen Umstand, welcher den unvollendeten Zustand des Tempels ins hellste Licht setzt. Während nämlich der Fussboden von den Seiten herein an einigen Orten durch Platten angegeben ist, steht in der Mitte noch der rohe Kalkfels höher als das Niveau des angelegten Bodens... So sind wir nun auch im Klaren über jene oberste unvollendete Stufe des Untersatzes. Da von ihr nur die Stücke unter den Säulen vorhandensind, nicht aber die in die Zwischenräume gehörenden, so haben manche Tempelbesucher diese Stücke der obersten Stufe für Piedestale der Säulen gehalten. Allein abgesehn davon, dass an der Nordseite die Stufe wirklich ganz ausgeführt ist, sodass dort wenigstens von Säulenpiedestalen keine Rede sein kann, ist es auch nach aller Kenntniss der Reste hellenischer Tektonik völlig undenkbar, dass hier ausnahmsweise der dorischen Säule eine Basis gegeben sei, zumal eine so rohe in Gestalt einer hohen viereckigen Platte oder eines Würfels. Unzweifelhaft würde der Tempel bei weiterer Vollendung sowol in Betracht dieser Oberstufe als hinsichtlich der Kannelüren andern dorischen Tempeln ähnlich geworden sein, während jetzt diese scheinbaren Piedestale allerdings sehr störend wirken. — Da der Tempel nie sein Dach erhielt, fehlen natürlich auch die Oeffnungen, welche die Dachsparren hätten aufnehmen müssen. Auch die Zelle, deren vier Wände das Tempelinnre umfassen sollten, ist wahrscheinlich nie ausgeführt worden, denn die Steinblöcke, die man hie und da im Innern zerstreut findet und die man für Theile der Zellmauer gehalten, sind mit einer Leiste verziert und müssen schon darum für einen andern Tempeltheil bestimmt gewesen sein; sonstige Zellreste finden sich selbst im Fussboden nicht. — Das Unglück brach über Segeste und ganz Sizilien herein, als lediglich der Peristyl errichtet und selbst dieser noch nicht völlig beendet war, und so hat der Tempel ohne Zelle, ohne Dach die Jahrhunderte überdauert, ein sprechendes Denkmal der Grösse und des Falles der Stadt. Welcher Gottheit das Heiligthum bestimmt war, ist schwer zu entscheiden; auch scheint uns alle Vermutheiei darüber ganz nutzlos. Cicero in den Verrinen spricht von einem Artemisbilde und einem Artemiskulte zu Segeste, aber diese Verehrung fand doch innerhalb der Segestischen Mauern statt, während der erhaltne Tempel eine gute Strecke von der nach-

weislichen Stelle der verschwundenen Stadt liegt. (*Duca di Serradifalco: Antichità di Segesta. Palermo* 1834. *Hittorf et Zanth: arch. ant. de la Sicile. Saint-Non: Voyage pittoresque ou description du Royaume de Naples et de Sicile. Nouv. ed. par Charrin. Paris* 1828—36. *Quatremère de Quincy* im *Dictionnaire de l'architecture*, zweiter Ausgabe. *Raoul-Rochette* in Gailhabauds *Mon. ant. et mod.*) — Als das Wenige, womit sich die Stadtstelle andeutet, machen sich Ueberbleibsel des in griechischer Zeit, wahrscheinlich noch vor dem J. 409 vor Kr. gegründeten Theaters bemerklich. Die untern an den Felsabhang gelehnten zwanzig Sitzreihen sind beinah vollständig erhalten. In der obern, nicht auf dem Felsen ruhenden Abtheilung der Zuschauerplätze entsprach die Zahl der Sitzreihen und Treppen ganz der in der untern, wie wenige Sitze und einige Stufen beweisen, die noch erhalten sind. Vergl. *Serradifalco l. l.* 11. u. *Capozzo: Memorie su la Sicilia III. p.* 424. — Auf den Münzen der blühendsten griechischen Epoche der Stadt liest man den Stadtnamen nur unter dem Laut „Segeste", erst auf den unter Römerherrschaft geschlagenen findet sich die Lesung „Egeste." Vgl. Köhnes Zeitschrift für Münzkunde 1843, S. 10.

Syrakus (*Syracusae*, j. *Siragosa*), das Athen Grossgriechenlands, die mächtigste Stadt der alten Trinakria und überhaupt eine der riesigsten Städte des gesammten Alterthums, gegründet um 758 vor Kristus, bezeugt noch durch ein weites Trümmerfeld den gewaltigen Umfang seiner fünfstädtigen Anlage, deren durch besondre Mauern abgegrenzte Theile die Benennungen Akradina, Tyche, Neapolis, Ortygia und Epipolä führten. Diese Gesegnetste aller Griechenpflanzungen in Italien hatte zum Urheber den Herakliden Archias aus Korinth, welcher vornehmlich Auswandrungen aus dem volkreichen Gaue der Teneaten auf die Trinakria übersetzte. Mit diesem troerblütigen Stamme, der im korinthischen Antheile des peloponnesischen Festlandes siedelte und durch Agamemnon aus Tenedos dorthin verpflanzt sein wollte, begründete sich der sikelische Doppelhafenort, der mit fortwährenden anderweiten theils peloponnesischen theils grossgriechischen Zuflüssen zu einer Riesenstadt von 1⅕ Million Bewohnern anwuchs. In den glänzendsten Tagen ihrer Herrlichkeit gebot die doppelhafige, mit dreifacher Burgung gefestete Stadt über eine Flotte von 500 Kriegs- und Handelsschiffen, über eine Landmacht von 100,000 Streitern zu Fuss und 10,000 Streitern zu Ross. Sie war Freistaat bis zur Zeit des Gelon, des feldherrlichen Tyrannen von Gela, welcher im J. 484 vor Kr., den Zwist der syrakusischen Grundbesitzer mit den besitzlosen Städtern benutzend, seine Tyrannis auch über Syrakus ausdehnte und hier nun den Sitz einer Kriegerherrschaft aufschlug, die sich bald über ganz Sizilien geltendmachte. Unter ihm gewann die Stadt eine solche Macht, dass Athener und Sparter bei ihr (wiewol vergebens) Hilfe gegen die Perser suchten. Für Gelon erwuchs schon in Sikelien selbst Arbeit genug, denn zu derselben Zeit, als die Hellenen im Mutterlande mit Xerxes zu thun bekamen, hatten die Grossgriechen auf der Trinakria einen gewaltig auftretenden Feind abzuwehren, die Karthager nämlich, welche damals zuerst, unter Hamilkar, die Erobrung der Insel versuchten. Gelon schlug sie im J. 480 vollständig bei Himera, merkwürdigerweise an demselben Tage, der den Hellenen bei Salamis den Sieg beschied. Es wird erzählt, dass Gelon nach diesem grossen Siege unbewaffnet in der Volksversammlung der Syrakusier erschienen sei mit der Erklärung: der Herrschaft entsagen zu wollen, dass aber das Volk, aus Erkenntlichkeit für die Rettung des Vaterlandes, den Fürstfeldherrn in seiner Stellung zu verharren gedrängt habe. Kurz — er ward ausgerufen als König von Syrakus; nach seinem 477 erfolgten Tode aber verehrte das Volk ihn wie einen Heros und man errichtete ihm gegen seine Bestimmung ein Prachtgrab, das heiliggehalten ward wie ein Heroon. Ihm folgte als König sein Bruder Hieron, welcher die sikelischen Freistädte Naxos und Kathina in syrakusische Gewalt brachte. Unter ihm fanden alle Griechenkünste eifrige Förderung. Zur Verherrlichung eines olympischen Sieges im Wagenrennen und zweier olympischen Siege im einfachen Pferderennen liess er durch Onatas ein Viergespann nebst Lenker und durch Kalamis zwei zuseitengestellte Rennpferde mit aufsitzenden Knaben schaffen. Von diesen in Olympia aufgestellten Weihgebilden spricht Pausanias VI. 12. 1. Zwei athletische Siege des Krotoniaten Astylos zu Olympia suchte Hieron auf syrakusische Ehrenrechnung zu bringen, indem er den Athleten vermochte beim zweiten und dritten seiner Siege sich als Syrakusier ausrufen zu lassen. (Wir haben schon unter Kroton bemerkt, wie die Vaterstadt des Astylos ihren Kryptosyrakusier zu bestrafen wusste.) Wahrscheinlich war die Siegerstatue des krotonischen Athleten, welche Pausanias zu Olympia sah, Weihgeschenk des dankbaren Hieron. Diese Astylosstatue war laut Pausanias und Plinius ein Werk des Rheginers Pythagoras, von welchem Meister sich auch

ein Erzwerk zu Syrakus selbst befand: die namhafte Statue eines Hinkenden. Plinius notirt diesen Hinker mit der Bemerkung: „der Betrachter glaubte das Schmerzen der Wunde mitzuempfinden.“ (Dass unter diesem Wundgehenden niemand anders als Philoktet zu verstehen sei, hat zuerst Lessing im 2. Kap. seines Laokoon bemerkt. Auf dieselbe Figur bezieht sich wahrscheinlich ein Epigramm der griechischen Anthologie, worin dem Philoktet die Klage in den Mund gelegt wird, dass die Kunst in Erz seinen Jammer ins Unendliche gezogen.) Nach Hierons Tode (467 vor Kr.) übte kurze Tyrannis Thrasybul, nach dessen Vertreibung wieder eine Freistaatszeit für Syrakus eintrat. In diese Freizeit fallen wol die zwar noch alterthümlich, aber schon vollkommener stilisirten Silbermünzen, welche einerseit den schilfbekränzten Kopf der Nymfe Arethusa oder der Artemis Potamia mit vier Fischlein umher und der Schrift „Syrakosion“, andrerseit ein siegreiches Zweigespann zeigen. Die Republik verwandelte sich indess infolge von Innerkämpfen bald wieder in eine Tyrannis, und zwar 405 vor Kr. durch jenen Dionys, welcher den auf der Insel fussfassenwollenden Karthagern die Städte Naxos, Leontion und Kathina entriss, aber zuletzt einen nachtheiligen Frieden schliessen musste. Ihm folgte sein gleichnamiger Sohn (368 vor Kr.), der vom Korinther Timoleon vertrieben ward und seine Exkönigszeit als Schulmeister in Hellas beschloss. Dieser jüngere Dionys stand in wissenschaftlicher Verbindung mit Platon und scheint auch den Künsten gehuldet zu haben, da in den platonischen Briefen eine Notiz sich findet, wonach der Filosof für ihn einen Apollo vom athenischen Meister Leochares ankaufte. In die Zeit Timoleons (der eine Art Hierarchie, einen Amphibolos des Zeus, als Oberbehörde zu Syrakus einsetzte und die Heere der Karthager unter Hamilkar und Hasdrubal so gründlich schlug, dass die Herren Punier sich mit Räumung der Insel beeilten) werden mehre Syrakusanermünzen ausgebildetster Kunst gehören, welche uns mit den Namen von Münzbildnern bekanntmachen. Die grosse, Pentekontalitron oder Demaretion genannte Silbermünze zeigt vorn das Haupt der Quellnymfe Arethusa mit der Beischrift Συραχοσίων. Das Haar ist in Netz geschlagen. Auf einem der kopfumgebenden Fische (nämlich auf dem unter dem Halsabschnitte) liest man den Künstlernamen Kimon. Hinterseit zeigt sich ein Viergespann, welches durch glückliches Herumlenken um die Meta in einem Agon den Sieg erringt, in welchem Waffen als Kampfpreise (ἆθλα lautet die Beischrift) ertheilt wurden. Ein andres syrakusisches Pentekontalitron enthält vorn einen Wassergöttinkopf mit schilfdurchflochtenem Haar, wahrscheinlich das Haupt einer Artemis Potamia, während die Rückseite wieder dem Hinterbilde des vorgenannten Demaretion entspricht. Eine dritte Silbermünze zeigt einerseit den Pallaskopf in Vorderansicht, umgeben von Fischen des Quells Arethusa, mit dem Künstlernamen Eukleidas (im dorischen Genitiv) auf dem Helme, andrerseit die fackeltragende Artemis (Potamia) als Führerin eines siegreichen Viergespanns. Eine vierte Münze in Silber zeigt vorn den fischumgebnen Artemiskopf mit der Lesung ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΣ darüber und der Künstlerangabe ΕΥΚΛΕΙ[illegible] auf geöffnetem Schreibtäflein unter Kinn. Hinterbildlich wieder ein Viergespann. — Aus der Zeit des abenteuerlichen und grausamen Tyrannen Agathokles (310—2[illegible] vor Kr.) haben wir jene vielbewunderten Gold- und Silbermünzen, deren Bildliche so sehr durch eine wunderzarte Behandlung anzieht, die in auffallendem Kontrast zu dem Kraftstile der frühern Münzgebilde steht. Eins der agathokleischen Goldstücke (einerseit mit korinthisch behelmtem Pallaskopfe, andrerseit mit dem Zeusblitz und der Beischrift Ἀγαθοκλέος βασιλέος) haben wir im Art. über diesen Erztyrannen mitgetheilt. Silberstücke zeigen vorn den Kopf der Landesgöttin Kora mit Aehren im Haar und der Beischrift Κόρας, hinten eine Nike, welche mit Nagel und Hammer ein Siegeszeichen befestet, daneben als Sinnb[illegible] nakria's die verbundnen drei Beine. Die mit Agathokles plötzlich eint[illegible] zierliche Münzung erklärt sich nicht lediglich aus dem üppigstolzen Sinne des [illegible] glücklichen Abenteurers, der die Stempelschneider etwa durch dürren Befehl [illegible] feinsten Leistungen gezwungen; sie erklärt sich vielmehr aus dem Umstand[illegible] der Tyrann selbst, aus Rheginer Handwerkerfamilie stammend, von H[illegible] Künstler war, indem er in seiner Jugend als Kunsttöpfer hantirt und [illegible] in Plastik und Malerei gehörig bewegt hatte. Man hat Grund genug zu ver[illegible] dass er Selbstzeichner der Typen seiner Königsmünzen gewesen. Auf seine [illegible] für Malerei zielt die Nachricht, dass er die vorangegangnen sikelischen [illegible] auf Tafeln abschildern liess und dass er mit diesen Königsbildern den Pa[illegible] der Syrakusier schmückte. Auch heisst es, dass er eine seiner küh[illegible] schlachten in Farben verherrlichen und in demselben Heiligthum schau[illegible] — An kurze Herrschaften über Syrakus erinnern die schönen Münzen [illegible]

Hiketas und Pyrrhos lauten. Ein Goldstück des epirischen Pyrrhos als sikelischen Königs zeigt vorn den korinthisch behelmten Pallaskopf, hinten eine heranfliegende Nike mit Beutezeichen und Kranz, daneben den zeusischen Blitz. Beischrift: βασιλέως Πύῤῥου. Auf pyrrhischen Silberstücken vorn der Korakopf mit Aehrenkranz und Fackel, hinten eine kämpfende Pallas, daneben Stern und Blitz. Beischrift wie vorbemerkt. — Von der letzten Glanzzeit, welche Syrakus unter dem weisen Hieron II. erlebte, zeugen Goldmünzen, deren Vorderseite den bediademten Königskopf, deren Rückseite einen Krieger zu Ross darstellt. Unter dem Reiter: Ἱέρωνος. Auf einer Silbermünze erscheint der Kopf des Gelon, eines Sohnes Hierons; der Revers zeigt ein Zweigespann mit dem Namen Γέλωνος. Endlich zeugt noch von syrakusischem Königthum eine Silbermünze mit dem Kopfe des Fürsten Hieronymos; sie hat hinten den zum Herrscherzeichen gewordnen Blitz und die Beischrift: βασιλέως Ἱερωνύμου. (Zur Zeit der Hieronsöhne blühte ein Künstler Mikon, Sohn des Syrakusaners Nikeratos. Pausanias erwähnt von ihm zwei Statuen, darunter eine Reiterstatue, welche Hieron II. darstellten und von dessen Söhnen zu Olympia aufgestellt waren. Ausser diesen sah Pausanias zu Olympia noch drei andre Statuen besagten Herrschers; zwei davon nennt er aufgestellt auf Kosten der Stadt Syrakus, die dritte wiederum auf Kosten der Königssöhne. Ob auch letzterwähnte Ikonika — Mikonika waren, muss bei dem Schweigen des Periegeten dahingestellt bleiben.) — Während des erbittertsten Kampfes zwischen Rom und Karthago um die Mittelmeerherrschaft schlug für die Selbständigkeit der mächtigsten Grossstadt Sikeliens das letzte Stündlein. Hierons Sohn, Hieronymos, der letzte Syrakusanerkönig, hatte sich in der gefährlichen Klemme zwischen den streitenden Löwen der Partei Karthago's angeschlossen; nach dessen Ermordung aber hatte sich auch die sonst so punierfeindliche Stadt, deren letzte Staatshandlungen durch Epikydes und Hippokrates geleitet wurden, für die Karthager erklärt. Solche Parteinahme rief natürlich die Rache der Römer wach. Zwar hielt Syrakus, durch das Genie des Archimedes unterstützt, drei Jahre lang (214–212 vor Kr.) die römische Belagerung aus, doch fiel die noch kräftige Grossgriechin endlich, wie es scheint durch Verrätherei, in die Hand des Römerfeldherrn Marcellus. Wie dies geschah und wie sich das Schicksal der Stadt weiter gestaltete, gehört nicht hieher; dagegen ist hier Akt zu nehmen von dem Umstande, dass der Eroberer das Meiste und Schönste, was die denkmälerreiche Stadt an Plastiken und Gemälden besass, von Syrakus entführte. Die Mäsigung, welche Cicero in den Verrinen mit grossem Lobe dem Marcellus beilegt, muss wol theils so verstanden werden, dass Syrakus nach dieser Plünderung noch Vieles zurückbehielt, theils erklärt es sich als Gegensatz gegen den Verres, der allerdings in jeder Hinsicht strengeren Tadel verdiente. Ueber die von Marcellus entführten Kunstwerke gebricht es ganz an näheren Aufschlüssen; alle Berichte aber sind Eine Stimme darüber, dass es eine grosse und kostbare Beute war. Marcellus schmückte mit diesen Werken den von ihm eingeweihten Tempel des Honos und der Virtus am kapenischen Thore Roms. Doch fand man Stücke der syrakusischen Beute auch an andern Stellen in Rom; ja es heisst auch, dass Marcellus sowol Bildsäulen als Gemälde theils in den Kabirentempel auf Samothrake, theils in den Pallastempel zu Lindos auf Rhodos schenkte. Diese Nachricht gibt Plutarch, und es wäre untersuchenswerth, ob sich in religiösen und kolonialen Verhältnissen ein Erklärungsgrund finden liesse, weswegen Marcellus jene Geschenke grade den Samothrakiern und den Lindiern verehrte. Die Uneigennützigkeit des republikanischen Feldherrn wird von Cicero stark ins Licht gestellt mit dem Bemerk, dass Marcell von der grossen Beute nur eine Sfäre des Archimedes im Hause behalten habe, welche aber nicht einmal das ausgezeichnetste Stück der erbeuteten Archimedika gewesen sei, denn er habe das Hauptstück in den Tempel der Virtus geschenkt. Die auf mehren Tafeln gemalte Reiterschlacht aus Agathokles' Zeit war den Syrakusiern, die auf dies Prachtstück vaterstädtischer Malerei den höchsten Werth legten, durch Marcell belassen worden, so auch die Königsbildnisse auf 27 Tafeln, welche mit jenem Schlachtstücke den syrakusischen Pallastempel schmückten; erst Verres erlaubte sich, wie wir aus Cicero's Reden wissen, diese kunstreichen Bildtafeln aus dem Tempel hinwegzunehmen. — Durch die Römer hatte die Stadt nur Beschädigungen erfahren; das Zerstörungswerk übten zuerst die Wandalen, dann die Araber auf ihren verheerenden Zügen; auch erlaubten sich später die Normannen noch manche Verwüstung. Mehr aber als rohe Kriegshände zu vernichten vermochten, zerstörten heftige Erdbeben (in den Jahren 1100, 1542, 1693 und 1735) die Reste syrakusischer Herrlichkeit. Verschwunden ist von der einstigen Fünfstadt der äusserste östliche Theil Akradina mit den stärksten Mauern und dem grossen von Säulenhallen umgebnen Markte, in dessen

Mitte das Prytaneion, der Tempel des olympischen Zeus und eine grosse Gerichtshalle (Basilika) standen; verschwunden ist auch das Quartier Tyche mit seinem Gymnasion und seinem Glückstempel, sowie die Neapolis (Neustadt), wo sich die Tempel der Demeter und Kora, das Olympeion mit dem Tempel des höchsten Gottes und das grösste Theater der alten Welt befanden. Nur Mauerreste, Sitzreihen in Felsen, einige Gräber und wenige Ueberbleibsel von Architekturen kennzeichnen noch diese Stadtbereiche. Längs den alten Mauern, die vornehmlich gegen Osten sichtbar sind, bemerkt man noch die Spuren von achtzehn Thoren. Das Mauerwerk ist vortrefflich, nach aussen steilrecht, nach innen terrassenförmig; das oberste Parapet aus dreieckigen Steinen. Vom Tempel des olympischen Zeus, welcher nah der Verbindung beider Arme des Anapus stand, ragen nur noch zwei riesige kannelirte Dorersäulen, stolze Mahner an das Heiligthum mit jenem Gottbilde, welches Hieron II. mit einem aus punischer Beute beschafften Goldmantel bekleidet hatte und das später den Prätor Verres reizte, es nach Rom zu versetzen. Noch karger ist der Rest vom Demeter- und Koratempel, von welchem Heiligthume des Stadttheiles Neapolis lediglich eine korinthische Säule aus Zipollin zeugt. Im Gräberbereiche ist merkwürdig das nah den Steinbrüchen und einem Thore Akradina's befindliche, aus dem Felsen gehauene, mit dorischen Säulen und Gebälk verzierte Grab, welches — Nischen im Innern und einen Sarkofag aufweisend — ganz willkürlich mit dem Namen des Archimedes in Verbindung gebracht worden ist. (Cicero, der vom Grabmale des grossen Mathematikers spricht, meint unstreitig ein andres ausser der Stadt an der Strasse nach Agrigent gelegenes Denkmal.) — Das im Alterthum hochberühmte Theater von Syrakus lag im höchsten Theile der Neapolis, wie Cicero angibt, und war, wie die Ueberbleibsel zeigen, von sehr bedeutenden Dimensionen und ganz mit Marmor ausgelegt. Die erste Anlage, welche im Ganzen und Grossen auf Athen hinweist, wird man dem ersten Hieron zuschreiben können, nur muss man bei dieser Ansicht theilweise Veränderungen, welche die verschiednen Zeiten der Selbständigkeit von Syrakus mitsichbrachten, und einen starken römerzeitigen Umbau in Rechnung bringen. Von den aus dem Felsen gehauenen Sitzreihen sind jetzt nur noch 46 erhalten. Vom Bühnengebäude sind ausser den beiden Parallelmauern nur noch ein Paar dahinter befindliche, aus dem Fels gehauene quadratische Massen vorhanden, welche ohne Zweifel schon zum ursprünglichen Bau gehörten. (*Serradifalco: Antichità della Sicilia, v. IV.*) — Die Insel- und Hafenstadt Ortygia, die City der Riesenstadt, auf welche sich der heutige noch *Siracusa* oder *Siragosa* genannte Ort beschränkt, enthielt den Palast des Tyrannen (Bürgerkönigs) und die Tempel der Pallas und Artemis, der syrakusischen Schutzgottheiten. Erhalten hat sich auf der Erdzunge oder Insel Ortygia noch der Athenatempel, den freilich ein Erdbeben im 12. Jahrh. stark beschädigt hat. Ein *Peripteros hexastylos* und wol aus Hierons Zeit stammend, ist er im Mittelalter zur Kathedrale gemodelt worden. Am Besten sind die alten 25' hohen Dorersäulen an der Süd- und Westseite erhalten. Zum Artemision gehören angeblich die drei dorischen Säulen zwischen der Kathedrale und dem Porto piccolo. (Vergl. *Cavallari* bei Serradifalco: *Ant. d. Sic. IV.*) — Viele kunstvolle Skulpturen, Vasen und sonstige bewegliche Alterthümer aus hellenischen Tagen findet man im Museo der heutigen Stadt gesammelt. Diese aus den weiten syrakusischen Trümmerfeldern zusammengetragne Antikenanthologie muss leider noch auf ihren Publikator harren. Hier sollten auch die berühmten syrakusischen Erzwidder stehen, die nach Palermo entrückt sind.

Ueber die Trümmerwelt der zweiten Hauptstadt des grossgriechischen Sikeliens, über die reichen dorischen Tempelreste von Akragas, welche grösstentheils an das vierte Jahrhundert vor Kristus erinnern, ist bereits im Art. „Agrigent" und weiter im Art. „Girgenti" gesprochen worden. Hier bleibt uns nur übrig einige kunstgeschichtliche Beziehungen der Stadt in Betracht zu nehmen. Zuzeiten des Tyrannen Phalaris, welcher im 4. Jahre der 57. Olympiade starb, blühten zu Akragas die Künstler Polystratos und Perillos oder Perilaos. Erster war aus Ambrakien gebürtig, wo Dipönos und Skyllis während der Unterbrechung ihres sikyonischen Aufenthaltes gearbeitet hatten; man weiss von ihm nur, dass er ein Standbild des genannten Tyrannen machte. (Tatian: *adv. Gr.* 54.) Perillos dagegen war geborner Agrigentiner, und zwar ein Erzarbeiter, welchem der berüchtigte Stier des Phalaris zugeschrieben wird. Dieser Stier, in welchem man nach der Sage am Tyrannen selbst die erste Bratenprobe gemacht, hat in alter wie in neuer Zeit die verschiedenartigsten Erörtrungen veranlasst. Eine blose Fabel wird er schwerlich sein; am Glücklichsten vermuthet Böttiger (Kunstmythologie S. 359 u. 380), dass der Uranlass zu den verschiednen sich widerstreitenden Erzählungen in föni-

zischen Götterkulten zu suchen sei, die von Karthago nach der sikelischen Küste übertragen wurden. — Nach Besiegung der punischen Pflanzstadt Motya (welcher Sieg nach Heinrich Meyers Vermuthung mit Gelons Siege über die Karthager zusammenfällt) liessen die Agrigentiner ein Weihgeschenk für Olympia durch Kalamis in Athen schaffen. Es bestand in Erzstatuen von Knaben, welche die Rechte vorstreckten und zum Gotte zu beten schienen. Diese Bestellung bei Kalamis (der nach Heinrich Brunns Rechnung gegen Olymp. 80 blühte) beweist wol kaum, dass sich Akragas zur Zeit des Sieges über die Motyer noch in Angelegenheiten der höhern Plastik zu schwach fühlte. Der weite Ruf jenes athenischen Meisters war es wol, der diese Bestellung derselben Werkstätte zuführte, aus welcher in der 78. Olympiade das Weihgespann des Hieron hervorging. — Im Asklepiostempel zu Akragas (von welchem noch eine Wand und zwei dorische Säulen zu Girgenti zeugen) stand ein Apollo vom Meister Myron, welches Kunstwerk in Cicero's Verrinen als ein Raubstück des Verres angeführt wird. Der Künstlername war auf dem Schenkel mit silbernen Buchstäbchen eingelegt. — Von Zeuxis aus Herakleia besassen die Akragantiner eine Alkmene, welche ihnen der stolze Maler, der sein Werk für unbezahlbar hielt, geschenkt hatte. Als er ein Bild für den Heratempel zu Akragas zu malen hatte, verlangte er die schönsten Mädchen der Stadt zu Modellen, worauf er die Schönheiten von fünf Auserkornen für sein Gemälde benutzte. — Was die Akragantiner selbst in der Kunst leisteten, gehört theils dem Baufache, theils der für den Luxus arbeitenden Industrie an. Weiten Ruf gewannen sie in der Gefässkunst; auch zeugt für die starke Kunstindustrie der glänzenden Grossgriechenstadt noch der sehr vasenergiebige Trümmerboden. In münzlicher Beziehung, im Stempelschnitt, ward ebenfalls Ausgezeichnetes zu Akragas geleistet. Wir zitiren nur eins der akragantinischen Silberstücke als treffliches Belegstück aus der Zeit bestausgebildeter Kunst. Die üppige Blüte der Stadt bezeichnet sich kaum durch ein andres Werk der Kleinkunst so schön als durch die Münze, welche hauptseitig die Skylla und darüber einen Meerkrebs, rückseitig aber ein hasenzerfleischendes Adlerpaar zeigt. Der Seekrebs, von der Gattung *χραγγών*, dient als sprechendes Nambild, wogegen das Adlerpaar als Vorzeichen für glücklichen Krieg erscheint. Vorderseitig die Beischrift: *Ἀκραγαντίνων*, hinterseitig der Stadtname ohne Vorschlag des A, also *Κράγας*, mit offenbarem Anspiel auf *χραγγών*. (Gegeben auf Pl. III. der *Specimens of ancient coins of Magna Graecia*. Danach in Otfr. Müllers Denkmälern I. unter Nr. 196 auf Taf. XLII.)

Von weitern Städten und Ortschaften auf der Trinakria, welche theils griechisch bevölkert, theils zeitweis griechisch beeinflusst waren, haben wir folgende mehr oder minder durch die Hellenenkunst berührte hervorzuheben.

Abakänon (*Abacaenum*, jetzt *Tripi*), münzbekannte Stadt, deren Bildstücke den Herakles als Erleger des erymanthischen Ebers aufweisen.

Agathyrnon (*Agathyrnum*, j. *Santa Agata*) — münzverbündet mit Tyndaris.

Akrä (*Acrae*, jetzt *Pallazzola*) — bekannt durch Münzen. Auf der Trümmerstelle die Reste eines Theaters und die Spuren eines viel kleinern theaterähnlichen Baues, der für ein Odeion gehalten wird. Vgl. Serradifalco: *Ant. d. Sic. IV*.

Enna oder Henna (jetzt *Castro Giovanni*) im Mittelpunkte Siziliens, hohe Felsenstadt, umgeben vom fruchtbarsten Weizengelände, uralter Hauptsitz des Demeterkults. Bei Henna war die Blumenau, wo Kora (Proserpina) spielte, hier die Grotte, durch welche Pluton aus der Unterwelt aufstieg um die Proserpina zu entführen. Daher erklärt sich vollkommen, wie Henna zum geheiligten Mittelpunkte des Eilandes der Erdgöttin ward. So hatte denn diese von Ureingebornen (Sikulern) gebaute Stadt, welche Kallimachos in seiner Demeterhymne den *ὀμφαλὸς Σικελίας* nennt, auch den Ehrwürdigsten aller Tempel. Während des Sklavenkriegs unter Eunos war hier ein Hauptwaffenplatz der Aufständischen, daher man noch zu Castro Giovanni viele *Ghiandi missili* (Bleistücke zum Schleudern) aus jener Zeit vorfindet. Münzen hellenischen Bildschnitts, welche theils dieser Sikulerstadt theils andern Münzorten angehören, werden häufig in der Gegend getroffen. (Bedeutende Sammlung bei dem Canonico Mazzola.)

Eryx, Bergstädtchen auf der Nordwestspitze Sikeliens, früh verschwunden infolge zweimaliger Verwüstung durch die Karthager (zu Pyrrhos' Zeit und im ersten punischen Kriege, bei dessen Beginn die Erykiner durch Hamilkar nach dem neuen Punierhafen Drepane, dem heutigen Trapani, verpflanzt wurden). Der gleichnamige, ziemlich isolirte, steil über Küste und Umland sich erhebende Berg trug auf seiner Kuppe den reichen weltberühmten Tempel der erykinischen Afrodite (*Venus Erycina*), in Frühzeiten ein vielbesuchtes, durch den Kult geheiligtes Hetärenhaus, dessen Stiftung wol von den Fönikiern herrührte, wenn auch heimische

und hellenische Sagen einen Elymerkönig Eryx und den Troer Aeneas damit in Verbindung brachten. Der Unterbau des Tempels wurde dem fabulösen Dädalos zugeschrieben, der überdies eine in Gold nachgebildete Honigscheibe in den Tempel geweiht haben sollte. Zuzeiten der Autoren Strabo und Tacitus war das „Aphrodision" noch bewohnt, jedoch sehr verfallen. Jetzt heisst der Berg *Santo Giuliano*. Was er jetzt trägt, ist eine halbverfallne, in der Araberzeit angelegte Veste. — Das Städtchen schlug, zum Zeichen seiner Selbstherrlichkeit, Münzen. Vergl. *Dumersan: description d'un médaillon inédit de la ville Eryx. Paris* 1810. *Millin: Gal. myth. t. XLIV. n.* 181. Die dort mitgetheilte ist ein Silberstück der Pariser Sammlung; man sieht darauf die Afrodite mit der Taube in der Hand und mit dem Göttchen zu Füssen.

Euböa (jetzt *Eubali* oder *Licodia*), früh verödete Stadt, Gründung der Chalkideer, zunächst der Leontiner. Sie ward durch Gelon entvölkert. Ihre Münzen bezeugen das Kartell mit Gela. Vergl. *Girolamo Dotto de' Dauli: sopra una medaglia di Euboea di Sicilia. Palermo* 1847.

Gela oder Gelas, die um 690 vor Kr. durch Kreter und Rhodier begründete Kolonialstadt auf der Südküste Sikeliens, schon 582 stark genug um selbst eine Abpflanzung, das weit mächtiger und berühmter gewordene Akragas, zu begründen, 500—450 vor Kr. in höchster Blüte und von 505 an unter Tyrannis stehend, unter dem zweiten Bürgerkönige Hippokrates (Bruder des Kleander) Herrin von fast ganz Sikelien bis auf Syrakus, welche Hauptstadt der dritte Gelaner Tyrann, Gelon, vorher Reitergeneral des Hippokrates, durch Benutzung der Parteiwirren zwischen den Gamoren und dem Demos zu gewinnen wusste. Residenz nehmend zu Syrakus, überliess Gelon die Tyrannis über Gela seinem Bruder Hieron, aber die Sitzverlegung des Erstern wirkte so nachtheilig auf die bisher so mächtige Stadt, dass sie alsbald nicht nur gegen Syrakus, sondern auch gegen ihre Tochterstadt Akragas ganz zurücktrat und gar völligem Verfalle entgegenging. — Gela rühmte sich ein Bild vom fabelhaften Kunstmann — Dädalos zu besitzen; es sollte durch Antiphemos aus Omphake hieher versetzt worden sein, war aber zu Pausanias' Zeit längst zugrundegegangen. — An Gelon, der in der 73. Olympiade im Wagenrennen zu Olympia siegte, knüpft sich die kunstgeschichtliche Notiz vom Agineten Glaukias, welcher die Siegerstatue nebst dem Viergespann als Weihgeschenk der Gelaner arbeitete. In der Inschrift des Erzwerkes war Gelon einfach als Bürger von Gela bezeichnet. Pausanias, der das so beinschriftete Siegergebild zu Olympia sah, hegt die Meinung, dass der bekannte Gelon bereits Olymp. 72, 2 die Tyrannis über Syrakus erlangt habe, und will daher den olympischen Sieger vom syrakusischen Tyrannen unterschieden wissen, da sich der Tyrann schon als Syrakusier hätte bezeichnen müssen. Der Irrthum des Periegeten leuchtet aber vollkommen ein, indem nach genauer Berechnung die Herrschaft Gelons über Syrakus erst im 4. Jahre der 73. Olympiade beginnt. — Silbermünzen von Gela zeigen hauptseitig das alterthümliche Bild des Flussgottes Gelas mit der Beischrift *Γέλας*, rückseitig ein schmuckgebildetes Zweigespann (*συνωρίς*), worüber eine Nike schwebt. Einige der Gelaner Münzen tragen auch den Namen der verbündeten Stadt Euböa. Vgl. Donop: M. der Stadt Gelas, in Grotes Blättern für Münzkunde, II. S. 221.

Herakleia (*Heraclea*, jetzt *Capo Bianco*), Abpflanzung einer unteritalischen Grossstadt, münzbekannt, auch durch Stücke mit dem Namen des verbündeten Kephaloidion. Frühmünzen dieses Herakleia tragen, wie solche von Syrakus, das Bild eines geharnischten Triton, welches auf Glaukos, den Steuermann der Argonauten, zu deuten ist.

Himera (*Thermae Himerenses*, jetzt *Termini*), der Schlachtort, wo Gelon über die Karthager siegte und Hamilkar fiel, dessen Enkel Hannibal jene punische Niederlage später in dem grausamen Kriege rächte, der mit Einnahme der Städte Selinus und Himera endigte. Für die Kunstgeschichte bezeichnet sich Himera als Vaterstadt des Malers Demophilos, der laut Plinius in der 89. Olympiade lebte und Lehrmeister des Zeuxis von Herakleia gewesen sein soll. Münzen der Stadt sind aus hellenischer und römischer Zeit vorhanden; die Uebergangsmünzen tragen den ältern Stadtnamen mit Beisatz des jüngern. Vgl. *Banbury: on the date of some of the coins of Himera* in Akermans *Numism. Chron.* 1845. Nr. 27. — *S. Birch* im *Numism. Chron.* 1841. (IV.) S. 129.

Kamarina an der Mündung des Hipparis auf der sikelischen Südküste, Tochterstadt der Syrakusier, welche die widerspänstige Kolonie zerstörten und den Boden an Hippokrates, den Tyrannen von Gelas, abtraten. Nach dem Neubau durch Hippokrates gewann die Stadt keine Selbstherrlichkeit wieder, indem sie von nun an ein Spielball ward, welchen Gelas und Syrakus, die Karthager und Römer abwechselnd in Händen

hatten. Mehrmals in Trümmer gelegt und wieder aufgebaut, war der Ort in römischer Zeit nur noch ein simpler Flecken, der in Vergleich gebracht mit dem benachbarten gleichnamigen Sumpfe das Sprüchwort μὴ κίνει Καμαρίναν veranlasste, womit die Griechen dasselbe sagten, was wir mit der Floskel vom Nichtwiederaufrühren alten Breies ausdrücken. Die Stelle dieses Griechenorts bezeichnet sich jetzt durch den *Torre di Camerina*. Noch finden sich verschiedne Münzen mit dem Namen der Kamarinäer.

Kamikos (*Camicus*), ebenfalls südküstliche Stadt Sikeliens, am gleichnamigen Flusse. Hier sass auf seiner Veste der sagenhafte König Kokalos, bei welchem der Kreterkönig Minos II., als er den Dädalos auf Sikelien verfolgte, seinen Tod gefunden haben soll. Nachdem die Geloer die Gegend erobert und in Kamikos' Nähe die Stadt Akragas angelegt hatten, verlor sich der Name Kamikos oder Kamikoi, der nur auf Frühmünzen der Akragantiner noch Aufnahme gefunden.

Kathina oder Katane (*Catina*, *Catana*, jetzt *Catania*), Gründung der Chalkideer unter Euarchos auf der sikelischen Ostküste unter dem Aetna. Die Kolonie begann im J. 704 vor Kr. und kam in glücklichster Lage zu rascher Blüte, welche im J. 476 vor Kr. der syrakusische Hieron störte, indem er die Selbstherrlichkeit der Stadt aufhob, ihre bisherigen Bewohner nach Leontion versetzte und dafür 5000 Syrakusier und eine gleiche Anzahl Peloponnesier nach Kathina verpflanzte, das nun unter dem Namen „Aetna" neuleben sollte. Bald nach Hierons Tode bemächtigten sich jedoch die vertriebnen Kathinäer, unterstützt durch die Sikuler, ihrer Stadt wieder, deren Altnamen sie wieder in Ehren setzten. Später fiel Kathina dem syrakusischen Dionys und durch diesen den kampanischen Söldnern, dann wieder einheimischen Tyrannen, auf kurze Zeit dem Agathokles von Syrakus und endlich im ersten punischen Kriege den Römern in die Hände, in deren Besitz es blieb. Eine neue Blütenzeit erlebte sie infolge der Veteranenansiedlung unter Augustus. Zu Strabo's Zeit war Kathina nächst Messana die Bevölkertste der sikelischen Städte, doch sagt derselbe Autor, dass der Feuerspeier seiner Nachbarin öfter geschadet habe. Von Bautenresten sind die des Theaters und des Odeion bemerkbar. Kathina hatte schon zuzeiten des Alkibiades ein Theater, aber die Reste des erhaltnen deuten nur auf römische Zeit und gehören sonder Zweifel der unter Augustus gegründeten blühenden Kolonie an. Nur der Platz wird derselbe sein, auf welchem die Hellenenbühne gestanden. Das Odeum ist ein ähnlicher, nur viel kleinerer römerzeitiger Bau. Zeugen aus den Griechentagen der Stadt sind fast einzig noch Münzen. (*Viti Catana illustrata, seu nova ac vetusta urbis Catanae monumenta, inscriptiones, lapides, numismata. Catanae* 1741. *Serradifalco: Ant. d. Sic. V.*)

Kentoripa (*Centuripae*, jetzt *Centorbi*), alte Sikulerstadt im Innern der Insel, dem Aetna genüber, zufolge ihres starken Getreidebaues blühend in grossgriechischer wie in römischer Zeit. Bekannt sind ihre nicht seltnen kleinen Erzmünzen mit dem Pfluge und daraufsitzenden Vogel.

Kephaloidion (*Cephaloedium*, jetzt *Cefalù*), Hafenort mit deckender Akropolis immitten der sikelischen Nordküste, eine Zeitlang zum Himerenser Gebiet gehörend. Noch zeugen für Kephaloidion Reste der Griechenburg, antike Säulen in der von König Roger erbauten Kirche und verschiedene Münzstücke, deren einige den Namen des verbündeten Herakleia mittragen.

Leontion (*Leontini*, jetzt *Lentini*), Pflanzstadt der Chalkideer, unter Theokles 730 vor Kr. in den lästrygonischen Gefilden gegründet. Bedeutende Reste der zwischen Syrakus und Katane hochgelegenen Altstadt findet man über dem heutigen Lentini, gen Carlentini; auch zeugen noch Ruinen von der Hellenenveste Brikinna, welche Thukydides namhaft macht und zu welcher ein überwölbtes, theilweis aus dem Felsen gehauenes antikes Thor führt, dessen Steinlagenordnung beachtbar ergibt. Wir werden über die Leontinischen Alterthümer im Art. *Lentini* ausführlicher sprechen; bezüglich der Stadtmünzen sei hier nur bemerkt, dass einige Stücke den Namen des verbündeten Megara mittragen. — In der Ebene bei Leontion lag Xuthia, die vom fabulösen Sohne des Aeolus abgeleitete Stadt, von welcher sich noch Spuren vorfinden.

Lilybaion (*Lilybaeum*, jetzt *Marsala*), feste Hafenstadt auf der sikelischen Westküste, dadurch berühmt, dass die Karthager im grossen Kampfe mit den Römern hier ihre Kriegskräfte sammelten und gegen Ende des ersten punischen Kriegs die Selinusier hiehertrieben, um diesen Haltpunkt mit sonst dem Feinde verfallenem Volke zu verstärken. 249 vor Kr. schlug Hasdrubal hier die Römer unter dem unbesonnenen Konsul Publius Claudius Pulcher, wogegen 242 bei Lilybaion der glänzende Seesieg der Römer unter Lutatius Catulus über die Punier unter Hanno erfolgte. — In Kunstnachrichten wird Lilybaion wenig berührt. Wir erfahren vornämlich, dass dort Werke des Toreuten Boëthos sich befanden. Von Cicero

in den Verrinen wird eine vorzügliche Hydria dieses Plastikers (*praeclaro opere et grandi pondere*) angeführt, welches Gefäss der Prätor Verres dem Pamphilos aus Lilybäum geraubt hatte; der Beraubte selbst hatte dem Redner erzählt, dass diese Hydria ein Familienerbstück und ihm *a patre et a majoribus* hinterlassen sei. — Von der Altstadt (deren Hafenbefestigung erst durch Karl V. ganz zerstört ward) zeugen nicht nur Münzen sondern auch noch Trümmer verschiedner Säulenbauten und die erhaltne Marmorgruppe eines stierzerreissenden Löwenpaars.

Mazara (*Mazarum*, jetzt noch als *Mazzara* bestehend), eine Gründung der Fönikier oder Punier, mit späterer Beimischung von Griechenvolk, an welches mehre erhaltne Sarkofage (in der Kirche des heutigen Ortes) erinnern. Die Münzen sind von Griechenhand, aber mit fönikischen Legenden. — Unweit Mazzara geben Steinbrüche noch die angefangnen Säulen zu schauen, welche nach aller Wahrscheinlichkeit für das drei Stunden entfernte Selinunt bestimmt waren.

Megaris oder Megara und Hybla, jetzt stellbezeichnet durch *Paterno* und *Monte Ibla*. Münzstücke mit beiden Namen und dem der Bundesstadt Leontion. — Bei Megaris sah man die für ein Werk des sagenhaften Tausendkünstlers Dädalos geltende Kolymbethra, eine Art Emissar, durch welchen sich der Fluss Alabon ins Meer ergoss.

Motya, griechisch und punisch bevölkerte Stadt, wie uns ihre Münzen mit hellenischer und fönikischer Schrift bezeugen. (*Gesenius: Monumenta Phoenicia, p.* 297.)

Naxos (*Naxus*, stellbezeichnet durch *Schiso* oder *Giardini* bei Taormina), die durch den ersten syrakusischen Dionys zerstörte Kolonie, münzbekannt durch schöne Stücke ausgebildetster Kunst. Wir nennen die herrliche Silbermünze mit dem altstiligen Bacchushaupte mit Mitra, und dem die Weinkanne hebenden alten Satyr nebst der Beischrift: *NAΞΙΟΝ*, nämlich *Ναξίων*. (*Landon: Numism. pl.* 79.)

Nissa, stellbezeichnet durch *Caltanisetta*, eine von Thukydides erwähnte Grossgriechenstadt Sikeliens. Diese Stadt wurde von den Athenern belagert, als sie den Leontinern gegen die Syrakusier hilfeleisteten; die Akropolis von Nissa ward inzwischen von den Syrakusiern so gut vertheidigt, dass die Athener sich zurückziehen mussten. Torremuzza in seinen Sammlungen sizilischer Inschriften hat eine Inschrift angeführt, die im Kastell von Pietrasanta bei Caltanisetta gefunden worden und worin eine Weihung der Nissäer für den Asklepios und den Fluss Himera ausgesprochen ist. Eine andre dort zitirte Inschrift besagt, dass Lucius Petilia eine Kolonie nach Nissa geführt und dieser Ort dann den Namen Petiliana empfangen habe. Beide Inschriften sind im Stadthause zu Caltanisetta eingemauert. Nissa galt für die Stadt der titanischen Kyklopen, und es ist in der That nicht zu verwundern, dass hier die Sage von den himmelstürmenden Titanen ihren Ursprung genommen, wenn man die ungeheuren Steinmassen sieht, welche an der Hauptstrasse, auf der man von Palermo sich Caltanisetta nähert, übereinander geworfen zu sein scheinen. Die Schichten der den Gebirgskamm bildenden Felsen zeigen die sonderbarsten Formationen, welche auf gewaltige Erdrevolutionen schliessen lassen. — Grosse Haufen von Ziegelstücken, die in den Umgebungen Caltanisetta's zutageliegen, verlockten erst Forscher unsers Jahrhunderts zu Nachgrabungen; man war auch so glücklich, eine grosse Menge von Gräbern mit Gefässen allerart, eine Kupferplatte mit eingegrabner Gefechtdarstellung, eine weibliche Statue und dabei eine Schale mit inliegender Syrakusanermünze zu finden. Mehre Grabungen auf der Fläche zwischen dem arabisch benamten Berge Gibel e Gabibi und dem Montane machten es zweifellos, dass dort eine alte Stadt sich befunden. Ja überall um Caltanisetta wandelt man auf Trümmern der Vergangenheit, und die Erde kann hier noch unsäglich Vieles herausgeben, woran sich die Archäologie abregistriren und abtraktaten mag. (*Fr. Landolina: Osservazioni sul sito dell' antiche città Nissa e Petilia, Palermo* 1843. Neigebaur: Sizilien etc. Leipzig 1848.)

Panormus, jetzt *Palermo*, fönikischen Ursprungs, punisch und griechisch bevölkert, unter den Römern mit einer hispanischen Kolonie verstärkt. Die frühesten Münzen sind fönikisch, die nächstalten griechisch und fönikisch, die spätern griechisch, die spätesten lateinisch beschriftet.

Solus (*Soluntum*, stellbezeichnet durch *Castello di Solanto*), münzbekannt. Die Trümmerstelle nicht unergiebig an Werken der Plastik. Von dort die Statue des sitzenden Zeus, welche man im Hochschulgebäude zu Palermo zwischen zwei selinusischen Prachtkandelabern aufgestellt findet.

Tauromenion (*Tauromenium*, jetzt *Taormina*). Ergiebige Trümmerstelle. Die Kirche San Pancrazio offenbar die Zelle eines hellenischen Tempels, dessen Mauern noch stehen. In der Nähe die Reste eines andern, vielleicht dem

Apoll geweihten Tempels. Ferner bedeutende Spuren des in griechischer Zeit gegründeten, in römischer umgebauten Theaters (über der heutigen Stadt). Der Grundbau des Scenengebäudes ist vollständig erhalten, nicht allein der aus Griechenzeit stammende der eigentlichen Skene, sondern auch jener der Paraskenien und der beiden hinter der Skene errichteten Korridormauern. (*Serradifalco: Ant. d. Sic. V.*) Auf dem Fahrwege nach der Messiner Landstrasse macht sich die alte „Gräberstrasse" bemerklich, wo noch ein hellenisches Grabmal sichtbar ist. — Münzen der Griechenstadt kennzeichnen sich durch den wollüstigen Stier, der mit dem rechten Vorderfusse nach seinem erregten Gliede stösst.

Tyndaris (jetzt *Tindare* oder *Tindaro*), münzbekannt, auch durch gleichzeitig mit Agathyrnon benamte Stücke. Die Trümmerstelle kein geringer Fundort. Von dort das kolossale Standbild des Zeus, welches mit dem Solunter Sitzbilde im Palermitaner Hochschulgebäude aufgestellt ist. — Starke Spuren vom Theater der Altstadt lassen erkennen, dass es in Hellenenzeit angelegt worden, dass aber das Bühnengebäude in Römerzeit Umbau erfahren. Das ganze Gebäude mit Einschluss des Grundbaues der Skene besteht aus viereckig behauenen Massen von Sandstein; nur in den in die Orchestra hinein vortretenden Bauresten, welche dem römischen Proscenium angehören werden, findet man die Anwendung von Mauerwerk (*opere laterizie*) nach römischer Weise. Vergl. Serradifalco: *Ant. d. Sic. V.* Wieseler: Theatergebäude bei den Griechen und Römern, Göttingen 1851, S. 11.

Zankle (*Messana, Mamertini*, jetzt *Messina*), laut Thukydides eine Gründung kumanischer Piraten, unter Dionys erobert von Karthagern, im ersten punischen Kriege genommen von den Römern. Säulenbaureste der antiken Hafenstadt findet man in Messiner Kirchen wieder. San Gregorio erhebt sich auf dem Grund eines Zeustempels. In der Kathedrale dient als Weihbecken ein Gefäss mit griechischer Inschrift, welche den Asklepios und die Hygieia als Schutzgottheiten der Stadt bezeichnet. Die Münzen der Altstadt sind dem Numismatiker von besonderm Interesse durch den Stadtnamenwechsel, wodurch man drei Zeiträume antiker Münzkunst bequem verfolgen kann, denn man hat früheste Stücke mit dem Namen Zankle, mittelzeitige Stücke mit der Lesung Messana und Spätmünzen mit der Lesung Mamertini. (Vergl. *Petri Carrerae disquisitio de vero significatu numismatum quorundam Messanensium. C. fig.*) — Kunstgeschichtlich wird Zankle berührt durch die Nachricht über den Rheginer Künstler Pythagoras, welcher den aus Zankle gebürtigen Athleten Leontiskos als Sieger im Ringen durch eine Ebenbildung verherrlichte, die von dessen Landsleuten bestellt und für Olympia bestimmt war. Sodann wissen wir von bedeutenden Kunstwerken, die in Zankle oder Messana selbst sich befanden; Cicero nämlich in seinen Verrinen gibt als Raubstücke des Verres zwei Meisterwerke kund, die im Privatheiligthume des messanischen (mamertinischen) Bürgers Hejus standen: einen Herakles, der „mit Recht" für eine Arbeit des Myron galt, und einen marmornen Eros des Atheners Praxiteles. Das Marmorbild war laut Cicero eine dem Thespischen desselben Meisters verwandte Darstellung des Liebgottes und war von Hejus einmal zur Verherrlichung einer Festlichkeit einem Aedilen C. Claudius nach Rom geliehen worden, bei welcher Gelegenheit Verres wahrscheinlich den ersten Appetit nach den Kunstbesitzthümern des Mamertiners gefasst hatte.

Ueberblicken wir den Gesammtbestand der grossgriechischen Kunstreste, beginnend mit den imposanten Bautrümmern, endend mit den kleinartigsten Denkmalen, den Münzen, so tritt uns die Kunstübung der Griechen Italiens in einer Ausdehnung entgegen, welche dem Umfange des Kunstbetriebes in den hellenischen Mutterlanden ziemlich entspricht. Wir sehen die Grossgriechen Grosses leisten in der Baukunst, Tüchtiges im Erzguss, Schönes in der Vasenkunst, Preisliches in Malerei, Herrliches in Kleinbildnerei, vornehmlich im Stempelschnitt. Fragen wir nach den Meisternamen für das Schönste oder auch nur für das Tüchtige, so wird uns freilich nur zu oft, und grade da, wo wir am Liebsten sie wünschen, die Antwort versagt. Der Trümmerboden gibt Werke heraus, wofür die Kunstgeschichte gern Namen hätte; die Autoren aber nennen uns Namen, wofür uns die Werke fehlen, oder nennen zu Namen Werke, die wir nicht wiederfinden.

Gering ist die Namenanzahl, welche aus Autorenlese für das Künstlerkontingent der Grossgriechen herauskommt. Der frühest sich ansetzende Name Dädalos (d. i. der Kunstmann) reicht in sagengeschichtliche Zeit und bezeichnet nur den Figuranten eines Märchens, das alle Thatsachen der Urkunst des Hellenenvolkes auf den blauen Namen eines Tausendkünstlers häuft. Die Sagen lassen Athen seine Heimath

sein, woraus er entfliehen muss. Er mordet seinen (Talos, Kalos oder Perdix genannten) Neffen, weil dieser durch Erfindung des Zirkels und der Säge den Künstlerruhm des Oheims zu verdunkeln drohte, und flüchtet nach Kreta, wo er für Minos und zu dessen Verderben für Pasifaë und Ariadne thätig ist. Verfolgt von Minos, erscheint er auf Sikelien bei König Kokalos, dessen Töchter den Kreterkönig töden um den Künstler zu retten, oder er gelangt, während Minos bei Kokalos festgehalten wird, gradenwegs oder auf Umweg über Sardinien nach Kumä in Kampanien, von wo sich alsbald sein Ruf über einen grossen Theil Italiens verbreitet. Diodor bringt auf Rechnung des sagenhaften Dädalos verschiedne Baulichkeiten Sikeliens wie die Kolymbethra bei Megaris (Emissar des Alabon), die Befestigung von Akragas, die Thermen der Selinusier und den Unterbau des Afrodision auf dem Eryx. Ueberdies schreibt ihm die italische Sage die Gründung des Apolltempels in Kumä zu. Plastische Werke des Dädalos sollen sich auf dem Venusberge Eryx (eine in Gold nachgebildete Honigwabe) und in der Stadt Gelas (ein aus Omfake entführtes Holzbild) befunden haben.

Von Baumeisternamen geschichtlicher Zeit tritt uns der durch Eustathius aufbewahrte des Demokopos Myrilla entgegen. So soll der Architekt des ersten Theaters der Syrakusier (vor der Zeit des Mimografen Sofron) geheissen haben.

Als frühe Plastiker geschichtlicher Zeit werden genannt: der aus Ambrakien gebürtige, zu Akragas niedergelassene Polystratos, welcher den Tyrannen Phalaris ebenbildete, und der Akragantiner Perillos, welcher den vom Tyrannen bestellten Erzstier arbeitete, worin der Besteller selbst, der ihn zum Malefizofen für die Akragantiner bestimmt hatte, zuerst gebraten ward. Die Zeit dieser Künstler bestimmt sich näher durch das berechenbare Todesjahr ihres Gönners, welches (nach Clinton) das vierte Jahr der 57. Olympiade ist. Als Nächstältester erscheint der Erzkünstler Klearchos aus Rhegion, der sich in der Schule der Spartiaten Dipönos und Skyllis bildete und von welchem ein Zeus Hypatos zur Rechten des Tempels der Pallas Chalkiökos zu Sparta stand. Er lässt sich in die 60. Olympiade setzen. Dann begegnen wir dem Demeas von Kroton, jenem zwischen Olymp. 60—70 blühenden Erzbildner, der die Siegerstatue seines berühmten Landsmannes, des Ringers Milon, schuf, welche dieser auf seinen eignen Schultern in die olympische Altis trug.

Zwischen Olymp. 70—80 erhob sich unter den Grossgriechen der Erzmeister Pythagoras aus Rhegion, Zeitgenoss der Athener Kalamis und Myron. Er machte sich hochberühmt als Bildner athletischer Sieger, dann auch als Schöpfer heroischer Gestalten. So schuf er zu Aufstellungen in Olympia die Siegerstatuen des Astylos aus Kroton, des Euthymos aus Lokris, des Leontiskos aus Zankle oder Messene, des Dromeus aus Stymfalos in Arkadien, des Mnaseas Libys und dessen Sohnes Kratisthenes aus Kyrene, endlich die des faustsiegerischen Knaben Protolaos aus Mantinea. Sein Hauptwerk aber schuf er in einer Pankratiastenstatue für Delfi, womit er selbst die beste der vorgenannten Siegerbildungen, seinen vortrefflichen Ringer Leontiskos, noch überbot. Aus dem Kreise der Heroensage meisterte er für die Taranter eine geschätzte Erzgruppe der Europa auf dem Stiere und für die Syrakusier den berühmten Hinker, den Philoktet, bei dessen Betrachtung man sich vom naturwahren Ausdrucke des Wundschmerzes bis zum Mitleid bewegt fühlte. Ausserdem soll Pythagoras eine Kämpfergruppe des Eteokles und Polyneikes und einen Perseus mit Flügelhelm und beschwingten Füssen geschaffen haben, zwei Arbeiten, deren Standorte wir nicht erfahren. Von Götterbildern dieses Meisters wird am Wenigsten gesprochen; Plinius zitirt nur einen Apollo, der mit seinen Pfeilen ein Schlangenungethüm erlegt, und einen Kitharöden, den man den Apollon Dikäos nannte, weil er bei Thebens Einnahme durch Alexander das Gold, was ein Flüchtling dem Busen des musisch bekleideten Gottes vertraute, treulich bewahrt hielt. Mit Ausnahme der stiergetragnen Europa werden also nur Männergestalten vom Pythagoras angeführt. Unter denselben treten die Götter gegen die Heroen, diese gegen die Athleten in den Hintergrund. Sein drachenerlegender Apoll scheint nicht mehr Tempelbild im früheren strengen Sinne zu sein, es ist ein Gott, der aus der Langweiligkeit des Audienzgebens für Anbetende heraus und in Handlung übergeht. Zum Ausdruck lebendigster Handlung verstieg sich P. in der Gruppe der kämpfenden Heroen Eteokles und Polyneikes, für welche wahrscheinlich zwei geschätzte grossgriechische Ringer dem Künstler ihre Musterkörper stellten. Hohes Pathos erzielte er sodann im verwundeten Philoktet. Im Ganzen wird es dem Pythagoras angerechnet, dass er seinen Gestalten freiere Bewegung und sprechenden Ausdruck zu verleihen wusste, dass er sorgfältiger der Natur nachging und das

Leben auch im Einzelnen der Glieder hervortreten liess. Indem er auf naturgemässere Durchbildung der Form ausging und solchenwegs zu Leben und Bewegung vorschritt, fand er für sein Kunststreben äusserste Förderung durch die damals von den Landsleuten olympischer Sieger begehrten Ebenbildungen; dass er aber in der Athletenbildung, worin er allen Zeugnissen zufolge ein glänzender Vorgänger war, nicht an bloser Nachahmung der Natur haftete, sondern höhere Naturwahrheit erzielte, kann man aus dem beglaubigten Umstande abnehmen, dass er mit seinem aus Wettstreit hervorgegangnen Pankratiasten zu Delfi eine ähnliche Statue des Myron in Schatten stellte. Der Meister von Eleutherä nämlich, der ebenfalls stark in Athletenbildungen sich bethätigte und auf äussersten Lebensschein ausging, hatte wahrscheinlich durch zu starke Veräusserung des erfassten Lebensmoments in seiner Athletenstatue die Schranke des Kunstschönen überschritten, sodass Pythagoras wol mit seinem allerdings lebendig aber schöner bewegten und in einer reinern, durchhin erfreulichern Natürlichkeit gehaltnen Pankratiasten den Sieg behaupten konnte.

Von einem jüngern Rheginer Plastiker Sostratos wissen wir weiter nichts, als dass er Schwestersohn des Pythagoras war.

Ein Bildner Patrokles, Sohn des Krotoniaten Katillos, scheint zwischen Olymp. 80—90 zu fallen; er war Schnitzkünstler und lieferte laut Pausanias jenen buxenen Apollo mit vergoldetem Kopfe, welchen die epizefyrischen Lokrer nach Olympia weihten. Da seine Herkunft von Kroton ausdrücklich bemerkt wird, kann dieser Patrokles schwerlich identisch sein mit dem von Plinius erwähnten Meister, welcher (den ersten neunziger Olympiaden angehörend und am delfischen Weihgeschenke der Sparter für den Sieg bei Aegospotamoi betheiligt) den durch eine Baseninschrift aus Efesus beglaubigten und von Pausanias wiederholt als „Sikyonier“ bezeichneten Dädalos zum „Sohn“ und Schüler hatte.

In der 89. Olympiade blühte der Maler Demophilos von Himera, ein Zeit- und Fachgenoss des Neseas aus Thasos. Plinius nennt diese Künstler zusammen mit dem Bemerk, dass man sich darüber streite, welcher von diesen Beiden der Lehrmeister des Zeuxis gewesen sei.

Den Zeuxis selbst bezeichnet Plinius als den Meister von Herakleia. Nimmt man an, dass Demophilos aus der sikelischen Stadt Himera sein erster Lehrer gewesen, so bleibt doch immerhin ungewiss, welches grossgriechische Herakleia (ob das in Sikelien oder jenes in Lukanien) die wahre Vaterstadt des weltberühmten Farbenbildners heissen darf. Seine Blüte stellt sich zwischen Olymp. 90—100. Zu dieser Zeit wirkten in der Malerei auch der geistreiche Timanthes, der athenische Apollodor, der sikyonische Eupompos und der weltberühmte Efesier Parrhasios. Mit Letztem wird Zeuxis in so nahe Berührung gebracht, dass man annehmen muss, er habe seine Ausbildung in der kleinasiatischen Schule erlangt. Die Hauptstelle bei Plinius, welche von der grossgriechischen Malergrösse handelt, lautet vollständig übertragen wie folgt. „*In die durch Jenen* (den Athener Apollodor) *geöffneten Pforten der Kunst trat Zeuxis von Heraclea im 4. Jahre der 95. Olympiade und krönte seinen schon etwas kühnen Pinsel mit sehr grossem Ruhm. Mit Unrecht ist derselbe von Einigen in die 89. Olympiade versetzt, weil damals zuverlässig Demophilus von Himera und Neseas aus Thasus gelebt haben und darüber gestritten wird, wessen von Beiden Schüler er gewesen sei. Auf ihn hat oben erwähnter Apollodorus Verse gemacht, laut welchen Zeuxis ihnen die Kunst entführt hat. Er sammelte auch so grosse Reichthümer, dass er, um damit grosszuthun, seinen Namen mit goldgewirkten Buchstaben auf dem Besatze seiner Mäntel zu Olympia sehen liess. Später fing er an, seine Werke zu verschenken, weil — wie er sagte — kein Preis für sie hoch genug sei. So gab er die Alcmena den Agrigentinern, den Pan dem Archelaus. Er hat auch eine Penelope gemalt, deren Tugenden er zugleich ausgedrückt zu haben scheint; ferner einen Athleten. Von letztem war er so eingenommen, dass er jenen berühmten Vers* (des Plutarch auf den Apollodor) *darunterschrieb:*

Leicht wird nahen der Neid, doch schwer wird kommen die Nachthat!

Prachtvoll ist sein götterumgebner Jupiter auf dem Throne; ebenso sein Herkules als Knabe, der in Gegenwart seiner bebenden Mutter Alcmena und des Amphitryo die Schlangen würgt. Doch findet man die Köpfe und die Artikulationen an Zeuxis' Gemälden etwas zu gross, obwol er übrigens mit so grosser Sorgfalt malte, dass er zur Anfertigung eines Bildes für die Agrigentiner, welches dem Tempel der Juno Lacinia geweiht werden sollte, ihre jungen Mädchen nackt beschaute und fünf derselben auserkor, um von Jeder das Schönste für sein Gemälde zu entnehmen. (Idealbild der Helena, der von Paris Entführten.) *Er hat auch Monochrome in Weiss ausgeführt. Seine Zeitgenossen und Mitelferer waren Timanthes, Androcydes, Eupompus, Parrhasius. Letzter soll sich mit dem Zeuxis in Wettstreit ein-*

gelassen haben. Als Dieser nämlich mit so glücklichem Erfolg gemalte Trauben ausgestellt hatte, dass die Vögel darum zur Schaubühne flogen, soll Jener so täuschend gemalte Leinwand gebracht haben, dass Zeuxis, stolz auf das Urtel der Vögel, ernstlich die Wegnahme der Leinwand verlangt habe, damit man seine Malerei sehe; des Irrthums aber überführt, soll er Jenem mit unverholener Scham die Palme gereicht haben, weil er selbst nur Vögel, Parrhasius aber ihn, den Maler, getäuscht. Man erzählt auch, dass Zeuxis, als er später einen Knaben mit Trauben in der Hand gemalt und damit wieder den Zuflug eines Vogels bewirkt hatte, im Missvergnügen über sein Werk ebenso freimüthig bekannt habe, wie sehr ihm gegen so gelungene Trauben der Junge missrathen sei, der nicht einmal gut genug zur Vogelscheuche gewesen. Er hat auch irdene Arbeit geliefert, welche allein zu Ambracia verblieb, als Fulvius Nobilior die Musen von dort nach Rom versetzte. Von Zeuxis' Hand ist zu Rom im Philippischen Portikus eine Helena und im Eintrachttempel ein gefesselter Marsyas."

Weitere anführenswerthe grossgriechische Künstler, die wir bei alten Autoren genannt finden, fallen in sehr vorgerückte Zeit, in die Periode nämlich, wo die Rhodische und die mit ihr engverbündete Karische Kunstschule eine grossartige Blüte entfaltete. Wir erfahren von einem Syrakusier M i k o n, der als Sohn des Nikeratos bezeichnet wird, dass er zwei Statuen des Tyrannen Hieron II. auf Bestellung der Söhne dieses Bürgerkönigs bildete. Eine derselben war Reiterbild; beide aber wurden zu Olympia aufgestellt, wo Pausanias sie mit noch drei andern Ebenbildungen dieses Herrschers sah. Bezüglich der ersten Hieronstatuen, deren Schöpfer uns sichersteht, wär' es wünschenswerth zu wissen, ob sie vor oder nach dem Olymp. 141. 1. (215 vor Kristus) erfolgten Tode des Syrakusierfürsten beschafft und geweiht wurden; aber diesen Punkt beschweigt der Perieget, wie er uns auch die Frage nach dem Bildner oder den Bildnern der hinterdrein bemerkten Statuen unbeantwortet lässt. In Hinsicht der letzten drei sagt er nur, dass eine derselben ebenfalls Geschenk der Hieronsöhne, die andern aber Staatsgeschenke seien. Wir dürfen inzwischen annehmen, dass von diesen wenigstens die durch die Hieroniden geschenkte auch noch ein Werk des Mikon gewesen. Vermuthlich sind die drei Standbilder auf Kosten der Söhne schon bei Lebzeiten Hierons, die beiden auf Staatskosten erst nach Verlebung des Gefeierten in die olympische Altis gesetzt worden. Solchenfalls würden sich die erstern in die geräumige Zeit von 269—215 vor Kr., welche die Herrschaftsdauer des zweiten Hieron bezeichnet, bequem vertheilen.

Einen ausserordentlichen Zeitsprung müssen wir machen, wenn wir vom syrakusischen Mikon bis zum P a s i t e l e s, dem letzten grossgriechischen Bildner von Bedeutung, gelangen wollen. Für die Zwischenzeit dieser Meister tritt nämlich ein sehr fühlbarer Mangel an sicherer Benachrichtung über eingeborne Künstler der Grossgriechenstädte ein; es fehlt da, mit anderm Wort, zwar nicht an Künstlernamen, die sich aus Beinschriftungen aufgefundner Gebilde ergeben, wol aber an autorischen Beglaubigungen von Künstlern, welche während dieses langen Zeitraumes italischen Griechenstädten durch Geburt und Bildung angehörten. Im grossen Zusammenstosse der Grossmächte Karthago und Rom hatten die noch mächtigsten der schon lange kriegsgeschwächten Griechenstädte Italiens erliegen müssen; die blühendsten und kunstübendsten waren zerstört worden, und nach völliger Besitznahme des griechischen Italiens durch die neue Weltmacht war den besten Kräften grossgriechischer Kunst kein Heil mehr ersichtlich als in Rom selbst, wohin nun die ganze dädalische Selekte entwanderte, um den Glanz der stolzen Sieger mit allen Künsten der Edelsten aller Besiegten zu mehren.

P a s i t e l e s, von dem wir zu sprechen haben, ein Plastiker eigenthümlicher Richtung, wird bereits ohne Rücksicht auf Vaterstadt schlechthin als ein Meister aus Grossgriechenland bezeichnet und zugleich als römischer Bürger betont. Wie ausdrücklich bemerkt wird, erhielt er (wahrscheinlich noch als Knabe) das römische Bürgerrecht, als es (im J. 87 vor Kristus) den grossgriechischen Städten allgemein ertheilt ward. Dass Rom der Ort seiner Thätigkeit war, erhellt z. B. aus einem durch Plinius mitgetheilten Begebniss. Als nämlich Pasiteles bei den Navalien, wo wilde Thiere aus Afrika zu sehen waren, einen Löwen nach dem Leben formte, durchbrach ein Panther seinen Käfig, wobei der Künstler in nicht geringe Gefahr gerieth. Seine Hauptthätigkeit fällt nach plinianischer Angabe in die Zeit des Pompejus; doch lebte er vielleicht noch im J. 33 vor Kristus, als der Metellische Portikus infolge der Neubauten unter Augustus den Namen der Octavia erhielt. Er soll, laut Plinius, sehr Vieles geschaffen haben, doch werden nur zwei seiner Werke namentlich angeführt: ein elfenbeinenes Schnitzbild des Jupiter im Metellischen Tempel (im Jupitertempel im Octavianischen Portikus) und ein in Silber cälirtes Bildwerk, darstellend den

Knaben Roscius von der Schlange umwunden. Trotz aller Spärlichkeit der Nachrichten ist Grund zur Annahme vorhanden, dass Pasiteles einer der bedeutsamsten und beschäftigtsten Künstler seiner Zeit war, wie denn nicht nur seine Vielseitigkeit als Marmorbildner und Elfenbeinschnitzer, als Erzgiesser und Silberschmied hervorgehoben, sondern auch seine Gründlichkeit bei der Vorbereitung seiner Ausführungen in Anerkenntniss gebracht wird. Plinius weiss durch seinen Gewährsmann Varro, dass Pasiteles die Thonarbeit als Mutter der Cälatur, der Erz- und Steinbildnerei bezeichnet habe und dass derselbe nie etwas in Ausführung genommen, ohne es recht in Thon vorgebildet zu haben. Zu diesem von tieferem Studium zeugenden Verfahren habe sich bei Pasiteles die stete Inbetrachtnahme älterer Kunstwerke gesellt. Ja der Künstler war so reich an Anschauungen älterer Kunst, dass er fünf Bücher über ausgezeichnete Kunstdenkmale verfassen konnte, welche Künstlerschrift denn auch Plinius im 33.—36. Buche seiner Naturgeschichte, wo ein schätzbares Stück Kunstgeschichte Verwebung gefunden, eingestandnermasen benutzt hat. Welcher Art freilich die den Pasitelischen Werken eigenthümlichen Verdienste waren, wird nirgends näher gesagt. Wir können darauf nur rückschliessen mit Hilfe einer in Villa Albani befindlichen Athletenstatue, auf welcher sich der Bildner S t e p h a n o s als „Pasiteles' Schüler“ bezeichnet hat. Diese Bildung stellt sich wie eine akademische Studienfigur heraus, wie ein Werk, das aus ängstlichem Streben nach Korrektheit hervorgegangen ist. Die Haltung der Gestalt ist streng und gemessen, wenig bewegt und, wie es scheint, grade darauf berechnet, den ganzen Körper in seinen einfachen und normalen Verhältnissen zu zeigen. Die Behandlung der Oberfläche ist fern von üppiger Weiche und Fülle, vielmehr von einer gewissen Trockenheit und Magerkeit. Der Kopf fällt auf als zu klein im Verhältniss zum Körper. Diese Erscheinungen könnte man einfach damit erklären, dass die Bildner dieser Spätzeit das Bedürfniss einer strengen Richtschnur empfunden hatten, um aus einer gewissen Zerfahrenheit der Kunst herauszukommen, dass sie daher die Polykletischen Normen wiederaufzunehmen, dabei aber doch auch von dem Schlanken Lysippischer Proportionen etwas zu retten suchten. Sie begaben sich wahrscheinlich auf einen eklektischen Standpunkt, auf dem sie eine mustergiltige Verschmelzung der Sisteme jener Heroen der Plastik erzweckten. Nun kann man zwar nicht behaupten, dass Stephanos in seinem Athleten einen glücklichen Beweis für solche Eklektik geliefert habe, aber er lässt doch mindestens darin das Streben danach deutlich erkennen, da man im Kopfverhältnisse die Spuren des einen, in der kräftigen Brustanlage die Spuren des andern Sistems wahrnimmt. Seiner Zeit scheint aber der Künstler genügt und mit diesem Werke ein Muster gestellt zu haben, denn derselbe Sammelort bewahrt noch zwei strenge alte Nachbildungen des als Stephanoswerk beglaubigten Athleten. Weiter dient zum Rückschluss auf Pasiteles eine in Villa Ludovisi befindliche Marmorgruppe von M e n e l a o s, der sich als „Stephanos' Schüler“ bezeichnet. Die Gruppe besteht aus einer Weibsgestalt mittlern Alters und einem noch unreifen Jünglinge, mit welchem jene ein trautes Wort zu wechseln scheint. Man kann dabei an Aethra und Theseus, an Penelope und Telemach, an Elektra und Orest denken, ohne der wahren Bedeutung der Gruppe auf den Grund zu kommen; genug — man sieht in schön menschlichem Verhältniss zueinander entweder Mutter und Sohn oder ältere Schwester und Bruder. Trotzdem, dass die Gruppe mehr genrehaft als historisch erscheint, nimmt sie unter dem Antikenvorrathe zu Rom eine bedeutende Stellung, da sie sich jedem Betrachter sofort als ein unzweifelhaftes Urwerk offenbart. Man findet hier nicht das Frische, Lebendige, Weiche der Modellirung, was die Griechenwerke bester Zeit wie unmittelbar aus der Natur in Stein verkörpert erscheinen lässt, ebensowenig aber jenes Prunken mit technischer Virtuosität und Ausstudirtheit, wie man an den Werken der kleinasiatischen Schulen wahrnimmt; vielmehr erkennt man hier, wie der Künstler namentlich in den Gewändern jede Einzelpartie sich für seine Sonderzwecke zurechtgelegt hat, ja man wähnt stellenweis noch die Vorbereitungen des Modells zu verspüren, was der Künstler zuerst sorglich in Thon abformte, um danach in Marmor auszuführen. Die Marmorarbeit selbst ist frei von jeder Nachlässigkeit, entbehrt aber auch der Leichtigkeit, welche den seinem Stoffe ganz gewachsenen Künstler anzeigt, der mit Absicht manches Nebenwerk der Hauptsache, dem Eindrucke des Ganzen, opfert. Hier ist vielmehr der Grad der Vollendung überall ein gleichmäsiger, und zwar von der Art, wie ihn der Künstler bei gewissenhaftem Studium und bei verständiger Benutzung des Modells auch ohne besondre Bravour zu erreichen vermag. So können uns die beiden Werke des Stephanos und Menelaos wenigstens annähernd begriffgeben von dem, was Pasiteles, der Meister dieser Schule, erstrebte. Während die gleichzeitigen Attiker immer mehr das Kunstheil nur noch in möglichst engem An-

schluss an die ältern Muster oder gradezu in deren Nachahmung sahen, die Kleinasiaten dagegen ihr künstlerisches Wissen und Meisterthum auch jetzt noch in Lösung schwieriger Probleme zu zeigen suchten, ohne es doch zu so glänzenden Erfolgen wie früher zu bringen, scheint Pasiteles auf nichts Geringeres ausgegangen zu sein als auf eine Reform der Plastik auf Grundlage sorgsamer Naturstudien und des Mustergiltigen der Kunst früherer Meisterzeiten. Er erkannte die Nothwendigkeit neuer Rückkehr zur Natur, zum Urquell aller Kunst, nicht um die Kunst in das Verhältniss einer Sklavin, sondern in das einer fleissigern Schülerin der Natur zu bringen. Um aber bei dem steten Wechsel der Lebenserscheinungen eine Richtschnur zu gewinnen, wonach die Natur überhaupt für die Kunstzwecke nutzbar bliebe, wandte er sich mit Eifer dem Studium älterer Kunst zu. An ihr konnte sich der Sinn bilden und läutern und zu ähnlichem Adel der Auffassung emporarbeiten, wie er sich überall in jenen schönzeitigen Werken aussprach. Man begreift nun wol, dass auf diesem Wege, wo einerseit die Natur, andrerseit die Musterkunst befragt ward, keine Werke hoher Genialität entstehen konnten, aber immerhin ward mit diesem Schaukelsistem wenigstens der Ausartung und der gänzlichen Verflachung der Kunst auf einige Zeit hin vorgebeugt. (Vgl. die Erörtrungen Heinrich Brunns in dessen Geschichte der griechischen Künstler I. S. 595 ff.)

Ausser den Kunstnamen, die uns durch Autoren überliefert sind, ergeben sich uns mancherlei Namen grossgriechischer Künstler noch aus Beinschriftungen von Vasen, Gemmen und Münzen. Einen tüchtigen Vasenmaler, den Asteas, finden wir dreimal auf Werken bezeichnet, nämlich auf einem bei Pästum gefundnen Gefässe mit der Darstellung des Herkules im Hesperidengarten (mitgetheilt bei Millin: *Peint. des vases antiques I. pl. III. p.* 10), auf einer Vase mit parodischer Darstellung des Prokrustes (mitgetheilt bei Millingen: *Coll. de Peint. Gr. planche XLVI.*) und auf einer mehrfarbigen Campana mit Darstellung aus der Kadmossage. Diese Campana befindet sich mit erstgenanntem Gefäss, einem Balsamar, in Neapels reicher Vasensammlung. Auf allen drei Werken, welche apulischen Fabrikort verrathen, lautet die Bezeichnung: *ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΨΕ*. — Auf einer berühmten Gemme, auf welche Winckelmann (Gesch. der Kunst VIII. 2. § 27.) aufmerksam gemacht, steht der Künstlername Phrygillas, der zugleich auf einer syrakusischen Münze vorkommt, wodurch sich nicht nur das Grossgriechenthum des Genannten herausstellt, sondern auch der Beweis ergibt, dass die von Plinius (*Hist. nat. XXXVII.* 4.) aufgeführten *Scalptores* sowol als Stein- wie als Stempelschneider zu verstehen sind. — Ueberraschend ist die Ergiebigkeit der Namenlese auf Grossgriechenmünzen. Während auf Münzen der hellenischen Mutterlande Bildnerangaben zu den äussersten Seltenheiten gehören, machen sie sich dagegen auf den sehr kunstwerthen Stücken der unteritalischen und sikelischen Pflanzstädte äusserst häufig. Raoul-Rochette hat das Verdienst, diese Namen, die man langezeit für magistratliche gehalten, als die der Münzbildner erkannt und so die Kunstgeschichte der Hellenen mit Stempelschneidernamen bereichert zu haben. Dieselben sind in weit kleinern Buchstaben gegeben als die Städte-, Götter- und Heroennamen lesenlassenden Münzbeischriften, und finden sich eingegraben theils im Kopf- und Helmschmucke der münzschmückenden Gottheiten, theils auf gesondertem Täflein, theils im Felde der Münzen, eingeschlossen durch zwei Parallelstreifen unterhalb der Münztypen, oder am Halsabschnitte der Götterköpfe. Sie sind in höchst sauberer Schrift vollständig, nur in Nothfällen gekürzt gegeben. Bis jetzt hat die Forschung folgende Namen herausgefunden: Agesias, Apollonios, Aristippos, Aristoxenos, Augias, Choikeon, Diophanes, Euänetos, Eukleidas, Eumenes, Euphas, Euthymos, Exakestidas, Kimon, Kleudoros, Molossos, Nikon, Olympis, Parmenides, Philistion, Phrygillas, Prokles, Sosis und Sostratos. Letzter erinnert an den Rheginer Plastiker, von welchem bei alten Autoren weiter nichts vermeldet wird, als dass er Schwestersohn des Erzmeisters Pythagoras gewesen. Es bliebe zu untersuchen, ob der Münzbildner und der Sostratos von Rhegion als identisch erklärt werden könnten. Von den obgenannten Münzarbeitern schnitt Agesias Stempel für Metapont und Terina, Apollonios für Katane und Metapont, Aristippos für Taras, Herakleia und Metapont, Euänetos für Syrakus und Katane, Eukleidas für Syrakus, Euphas für Thurioi und Herakleia, Kimon für Syrakus (das berühmte Demaretion, wo der Graveur sich auf dem Fisch unter dem Halse der Arethusa angegeben), Kleudoros für Hyele oder Velia (mit Nennung auf dem Pallashelme), Olympis für Taras und Neapolis, Parmenides für Syrakus und Neapolis, Phrygillas für Syrakus, Sostratos für Taras und Thurioi. Zuweilen scheinen zwei Graveurs am Stempelpaar zur Münze gemeinsam in der Art gearbeitet zu haben, dass der Eine die Haupt-, der Andre die

Rückseite fertigte. So mögen Apollonios und Choikeon, Eukleidas und Eumenes, Euänetos und Eumenes zusammengearbeitet haben. (Vergl. Koner in Pauly's Realencyklopädie der klassischen Alterthumswissenschaft, B. V. Art. *Nummi.*) — Abbilder der interessantesten Münzgebilde aus Grossgriechenland werden in unsern Artikeln folgen, welche von „Hellenischer Kunst" und der „Münzkunst der Alten" handeln.

Gross-Karoly, Nagy-Károly, Markt im Szathmárer Komitate, mit grossem Prachtschloss der Grafenfamilie Karoly, bei welchem beachtenswerthe Anlagen der Gartenkunst sich befinden.

Gross-Kunzendorf, Ort im preussischen Schlesien, namhaft durch die nahen Lagerungen eines trefflichen Graumarmors. Unter den Brüchen des marmorreichen Schlesiens ist der Grosskunzendorfer heute der betriebenste; hier steht Gewinnung wie Bearbeitung des werthvollen Gesteins zu Bau- und Skulpturzwecken auf befriedigender Stufe.

Grossmärtyrer. *Μεγαλομάρτυρες* (*martyres magni, grands-martyrs*) heissen in der griechisch-katholischen Kirche die Hauptblutzeugen der ersten kristlichen Jahrhunderte. Der Gefeiertste dieser Bluter des Kristenthums ist der auch in der lateinischen Kirche hochverehrte Ritter Georg, jener sagenhafte Kappadokier, welcher als Reiterführer unter dem Imperator Diokletian gedient und im Jahre der grossen Kristenverfolgung (303) seinen Tod gefunden haben soll. Die Zarenstadt Moskau nahm den Grossmärtyrer Georg in ihr Wappen, wo der Rittersmann mit der Marterkrone glorificirt auf sprengendem Ross sitzt und seine Lanze in den Rachen des geflügelten Drachen stösst.

Gross-Meseritsch, Stadt im Iglauer Kreise Mährens, mit altschmäckig erbautem Schlosse des Fürsten Liechtenstein.

Gross-Novgorod. — Das alte Novgorod am Wolchow heisst Welikoi-Novgorod (die grosse Neustadt) zur Unterscheidung von Nishnei-Novgorod, der niedrigen Neustadt an der Wolga. Die altrussische Stadt empfing den Namen Novgorod schon vor tausend Jahren, daher sie eine der ältesten „Neustädte" ist, die es gibt, nur dass sie freilich gegen die Früheste der sogenannten Neustädte, gegen die Neapolis der Grossgriechen, noch um ein Jahrtausend jünger bleibt. Sie zählt zu den merkwürdigsten Entwicklungspunkten des russischen Lebens und deutet mit ihrem tausendjährigen Namen darauf hin, dass der Erdfleck, worauf sie steht, schon eine Altstadt getragen hat, wiewol wir ebenso wenig von jener Altstadt als von der Kindheit der Neustadt Verlässliches wissen. Gewiss ist, dass hier die Grossfürsten ihren Frühsitz hatten und dass Novgorod im J. 880 die Ehre der Residenz an Kieff abtrat. Um das J. 1000 begann die Aufblüte der Stadt, besonders in der Thronzeit des Grossfürsten Jaroslaw, der hier ein Schloss erbaute, das lange Jahrhunderte hindurch als „Jaroslaws Hof" bestand und als eine Art Raths- und Gerichtshaus diente. Novgorod ward bald durch Handel und Eroberungszüge so mächtig, dass fortan die von den Kieffer Grossfürsten gesandten Statthalter, die früher lebenslänglich beamtet waren, nur als Feldhauptleute auf Jahrfrist, als Vorsitzer der Volksversammlungen und Ausführer der Volksbeschlüsse geduldet wurden. Ja die Stadt war in ihrer Hochblütenzeit (vom 12. bis 15. Jahrh.) eine so gewaltige Republik, dass zur Bezeichnung ihrer weitgreifenden Macht das stolze Sprüchwort in Schwang kam: „wer kann wider Gott und wider Grossnovgorod?" Die Heere Novgorods kämpften mit Glück an der Wolga mit den Mongolen, an der Narowa mit den Schwertrittern, an der Newa mit den Schweden, an der Dwina und Petschora mit den Finnen. Im 15. Jahrh. verlor die Stadt ihre Selbstherrlichkeit infolge Uebermächtigwerdens des Grossfürstenthums Moskau. Zu Ende dieses Jahrh. musste sie sich förmlich dem ersten Iwan Wassiliewitsch unterwerfen, der nach dem Siege über die heroisch sich vertheidigenden Novgoroder die Volksversammlungen aufhob und die berühmte Volksglocke entführte, welche bei der Sofienkirche gehangen und als Ruferin zur Wetscha, zur Zusammenkunft des Volkes, gedient hatte. Ihren empfindlichsten Schlag aber erfuhr die Stadt unter dem zweiten Iwan Wassiliewitsch dem „Schrecklichen", der sie wegen ihrer geheimen Unterhandlung mit Polen als Verrätherin betrachtete und mit dem furchtbarsten Blutgericht heimsuchte. — In öder Ebene liegend, nimmt sich die erneute Stadt, von Weitem gesehn, mit ihren vielen gekuppelten Thürmen sehr stattlich aus. Sie ist zu beiden Seiten des tiefen Wolchow erbaut, dessen klares Gewässer etliche Werste oberhalb der Stadt aus dem Ilmensee tritt. Nördlich liegt der Sofientheil, südlich der Handelstheil. Einst waren diese Theile durch Holzbrücken verbunden, statt deren jetzt eine prächtige Steinbrücke aus Kaiser Alexanders Zeit die Verbindung herstellt. Beide Stadttheile sind jetzt ganz so gebaut wie alle neuern russischen Städte. Von der alten Stadt, die fast nur aus Holz bestand,

ist sehr Weniges übriggeblieben. Diese wenigen Reste Alt-Novgorods dauern zwar unter klingendem Namen fort, haben indess — selbst mitgerechnet die Erzpforten der Sofia — keine sonderliche Bedeutung. Im Sofientheile sind aus der Altzeit erhalten: der Kreml, die Sofienkirche und der Bischofspalast. Der Kreml hat noch seine hohe ziemlich gut erhaltne Mauer mit einer unzähligen Menge von Thürmen. Die Befestigungswerke gleichen ganz den Kremlwerken aller andern Russenstädte. Die Mauern umgeben einen grossen Platz, worauf sich einst die stürmischen Wetschen austobten. Novgorods Sofienkirche, ein sogenanntes Nachbild der Hagia Sofia zu Konstantinopel, zählt mit den Kieffschen zu Russlands ältesten Kirchen und wurde gleichzeitig mit dem Kreml um 1050 durch einen Sohn Jaroslaws, des Kieffer Grossfürsten, errichtet. Unbegreiflich bleibt dem heutigen Betrachter, dass eine Stadt wie Novgorod von fast einer halben Million Bewohnern (soviel soll sie in der Zeit ihrer Hochblüte gehabt haben) keiner grössern Kathedrale bedurfte als dieser Sofienkirche, deren Pfeiler so unmäsig dick sind, dass kaum soviel freier Platz darin bleibt, wie in einer mäsig grossen Dorfkirche. Einige Bogen und Pfeiler sind von unten bis oben ohne Unterbrechung durch irgend eine andre Farbe übergoldet. Alle Wandgemälde des Innern sind aufgepinselt auf dem Goldgrunde, der die Mauern bis obenhin überzieht. Das Ikonostas (die Bilderwand vor dem Altare) ist sehr reich geschmückt und erscheint wie von oben bis unten mit Gold und Silber inkrustirt. Die „kaiserlichen Pforten“ (die Mittelthür des Ikonostases) bestehn aus Metall von durchbrochener Arbeit. Den Kaiserthüren genüber steht an dem einen Pfeiler der Zarenstuhl, am andern der Patriarchenstuhl, welche beide aus Metall gearbeitet sind und mit ihren Dächelchen wie zwei Vogelbauer sich ausnehmen. Alles sieht in der Kirche so eng, finster und ältlich aus, dass der Betreter wie im Dunkel jener alten grauen Zeiten, in welchen Stadt und Kirche sich erhoben, zu wandeln meint. Als das Interessanteste an dem ganz gut konservirten Dome sind immer die Thüren des Haupteinganges betrachtet worden, jenes eichene, mit bebildertem Bronzeplattwerk belegte Thürflügelpaar, das unter dem untriftigen Namen der „Korsunschen (Chersonschen) Thüren“ bekannt ist. Auf der Erzbekleidung selbst ist zu lesen, dass Bischof Wichmann v. Magdeburg (1156—1192) diese Thüren durch Meister Riquin und dessen Gehilfen Abraham und Walsmuth fertigen liess. Es liegt auf der Hand, dass dies Erzeugniss norddeutschen Erzgusses kein ursprünglich für Novgorod bestimmtes war, ja man hat Grund anzunehmen, dass es von Haus aus ein verdorbenes Werk war, welches novgoroder Kaufleute in Deutschland erhandelten und dessen Geplätt für diese kunststupiden Liebhaber in der entweder magdeburgischen oder hildesheimischen Giesshütte recht eilig zusammengewürfelt ward. Jeder Flügel hat 11⅓ Fuss Höhe bei 3 F. Breite und ist in 26 mit ungleich verzierten Rahmen eingefasste Felder getheilt, welche selbst wieder aus mehren Platten zusammengesetzt sind. Ihre heutige ganz verwirrte Zusammenstellung ist allerdings nicht die ursprüngliche, allein auch nach Herstellung der Ordnung bleibt eine Anzahl von Bildplatten übrig, welche — weil sie weder unter sich noch mit dem Ganzen Zusammenhang haben — wol nur dadurch erklärlich werden, dass es Lücken im Werke gab, die rasch ausgefüllt werden mussten und wozu man anderweit vorhandene Platten nahm. Man findet vorgestellt die Menschenschöpfung und den Sündenfall, gegenbezüglich die Kindheits- und Leidensgeschichte Kristi; in zwei obern Abtheilungen erscheint dann Kristus als Kirchenfürst mit den Aposteln und als Himmelsfürst umgeben von Sonne und Mond, von den Mächten und Gewalten und von den vier evangelischen Sinnbildern, unter Füssen habend die zwei Erbübel der Welt: Sünde und Tod. Hinzutreten Abbilder von Bischöfen, Diakonen, Königen und andern Personen, auch eine Darstellung der Feuerfahrt des Elias, eine sinnbildliche Gruppe der Armuth und Stärke, ein Kentaur, eine Rahel und endlich die Ebenbilder der drei Werkmeister, also ein Kunterbunt von Bilderei, das mit den obbezeichneten, den Heilandsieg über Sünde und Tod ausdrückenden Hauptbildern in gar keiner oder nur fernster und verstecktester Beziehung steht. Seitens der künstlerischen Form kann diese Arbeit kaum in Betracht kommen; beachtenswerth bleibt sie nur als ein frühes deutsches Werk der Gussbildnerei insofern, als man hier im Bekleidungswesen, statt der frühern antikischen oder byzantinischen Anordnung, das Element deutschbürgerlicher Tracht und in priesterlicher Beziehung das des römischkatholischen Kostüms aufgenommen findet. Letztes nebst der Latinität der Heiligen- und Priesterbenamungen bezeugt deutlich genug, dass die ganze Thürarbeit für keine griechischkatholische Kirche berechnet war. Im Uebrigen interessirt das Bildliche lediglich nur in den beiden Eigenthümlichkeiten, dass das Kristkreuz mit frischen Blättern bedeckt ist und der Herr Krist frei daransteht, mit der Rechten nach der Hand seiner Mutter langend. (Vergl. Friedr. Adelung: die Korsunschen Thüren in der Kathe-

drale zur heil. Sofia zu Novgorod. Berlin 1823.) J. G. Kohl in seinen „Reisen im Innern von Russland und Polen“ (Dresden 1841, I. S. 30) wirft die Vermuthung hin, dass diese Thürflügel vielleicht als Geschenke der Hanseaten, die damit der mächtigen Russenrepublik einen Freundschaftsbeweis geben wollten, nach Grossnovgorod gelangten. Ausser den sogen. Korsunschen Pforten weist Novgorods Dom auch „schwedische Thüren“ auf, welchen Namen die Nebenthüren führen, weil sie auf einem Kriegszuge der Novgoroder in Schweden erbeutet worden sein sollen. Weitere Merkgegenstände der Sofienkirche sind die Grabmale einiger der ältesten russischen Grossfürsten sowie das der griechischen Prinzessin Anna. — Ebenfalls innerhalb der Mauern des Kremls sieht man noch den Palast der Erzbischöfe von Novgorod, die in der ganzen Geschichte der Stadtrepublik eine fast gleichbedeutende Rolle neben den Statthaltern der Kieffer Fürsten und den späterhin volkgewählten Possadniks spielten. In jenem Palaste (welche Bezeichnung eigentlich zu vornehm klingt für das wunderliche Gebäu) zeigt man noch einen Saal (*granowitaja palata*), wo sich die Erzbischöfe nach ihrer Ernennung von der Bürgerschaft huldigen und Brot und Salz reichen liessen; dieser Brauch könnte fast glaubenmachen, Novgorod sei die Residenz eines „souveränen Fürstbischofs“ gewesen, zumal da die Zaren in Moskau eine ganz ähnliche Huldigung in einem ganz ähnlich benannten Saale ihres Palastes forderten. — Ausserhalb des Kremls stehen im Sofientheile der Stadt unter vielen neuern Kirchen noch einige, die auch, mehr oder minder, Anspruch erheben auf Alterthum. — Auf der Handelsseite lag der „Hof Jaroslaws“, das berühmte Raths- und Gerichtshaus der Stadt, woran heute nur wenige und sehr unbedeutende Reste erinnern. Dagegen besteht noch in diesem Stadttheile ganz unversehrt jenes alte Wohngebäude, das man als „Haus der Possadnitza (Bürgermeisterin) Marfa“ bezeichnet. Man findet es in der Nähe des Posthauses als Hinterhaus im Hofe eines Kleinkrämers; es ist zwei Stock hoch, hat Fenster und Thüren mit steinernen Bogenschlüssen und enthält oben und unten je vier kleine gewölbte Zimmerräume. Jene Marfa die es bewohnt haben soll war für Novgorod ungefähr das, was Brutus für Rom und Koszlusko für Polen war. Leider sollte die muthige Republikanerin nicht in ihrem Hause, sondern im Kerker zu Moskau sterben, wohin sie der siegende Zar Iwan Wassiliewitsch I. hatte abführen lassen. — In Novgorods Nähe liegen zwei nicht ganz interesselose Klöster, davon eins dem Grossmärtyrer Georg, das andre St. Anton dem Römer gewidmet ist. Beide sind in unserm Jahrhundert mit ungeheuren Summen und grossen Kostbarkeiten bereichert worden, das Georgenkloster durch eine Gräfin Orloff, das Antonskloster aber durch Kaiser Alexanders Günstling Araktschejeff, der sich, wie man sagt, bei beschwertem Gewissen die Freundschaft der Heiligen und der Geistlichkeit zu erwerben suchte.

Gross-Pechlarn, Stadt in Niederösterreich, im Viertel ob Wienerwald, eine der ältesten Ortschaften des Landes, angeblich das römische *Arelape*. In der 1. Hälfte des 10. Jahrh. sollen die Markgrafen Rüdiger I. und II. Herren von Pechlarn gewesen sein; im Nibelungenliede wird wenigstens ein Burgherr Rüdiger von Pechlarn in Rede gebracht. Man bemerkt hier zwei alte Bastionen als Reste vormaliger Befestigung. An der Pfarrkirche findet man römische Denksteine und einen noch unerklärten deutschen Leichenstein.

Gross-Petersdorf im Prerauer Kreise Mährens. In dasiger Kirche ein belobtes Altarbild von Johann Frömel. (Dieser Künstler war aus dem mährischen Orte Fulneck und blühte als Geschichtmaler in zweiter Hälfte des 18. Jahrh.)

Grosspietsch, Florian, s. „Grospietsch.“

Grossrussen, s. die Karakteristik unter „Menschenrassen.“

Gross-Trianon (*le Grand-Tr.*) und Klein-Trianon (*le Petit-Tr.*) heissen die beiden am Ende des Versailler Parks nicht weit voneinanderliegenden Lustschlösser aus Louiszeiten. Grosstrianon wurde auf Befehl des vierzehnten Louis für Frau von Maintenon errichtet, und zwar durch Mansard, der es meisterlich in italiänischem Stile aufführte. Die Stirnseite des Hauptgebäudes zeigt gekoppelte ionische Prachtsäulen von kampanischem Buntmarmel; beidseitig springen Flügel vor mit rothmarmornen ionischen Pilastern. Das Ganze ist nur ein Stock hoch, trägt aber nichtsdestoweniger den grossartigen Karakter der Schöpfungen jenes Louis. Das Innre zerfällt in eine lange Gallerie und zwei Zimmerreihen (*Appartements du Roi* im rechten, *Appart. de la Reine* im linken Flügel) und ist mit Gemälden von ältern und neuern Franzosenhänden geschmückt. Der Garten von Grosstr., ähnlichen (Lenôtrischen) Stils wie der Park von Versailles, enthält etliche schöne Wasserwerke und gute Skulpturen. In den Thronzeiten Louis' XIV. und seiner zwei Nachfolger diente Grosstr. zu Lustpartien des engern Hofkreises, wenn er sich dem Geräusche und Pompe von Versailles entziehen wollte. Unter der Revolution blieb es lange dem

Verfall heimgegeben; erst Napoleon liess es wiederherstellen. Hier hat der Imperator der Franzosen, Rückgezogenheit suchend, oft tagelang allein gewohnt. — Kleintrianon wurde unter Louis XV. für die Dubarri erbaut. Es bildet einen Pavillon, bestehend aus Erdgeschoss und zwei Stockwerken, die mit kannelirten korinthischen Säulen und Pilastern verziert sind. Das Innre ist einfach, aber geschmackvoll eingerichtet, d. h. seit Napoleons Zeit, der es für seine Schwester, die Prinzessin Borghese, und dann für die Kaiserin Marie Louise einrichten liess. An die Zeiten, da der Kaiser hier bei der Kaiserin wohnte und dann die Herzogin von Berri hier lustlebte, gemahnen die friedlich hier nebeneinanderstehenden Wiegen des Königs von Rom und des Grafen Chambord. Der niedre Lehnstuhl und Arbeitstisch des Kaisers, welchen man einen langen Gebrauch auf den ersten Blick ansieht, werden unweit der Wiege seines Knaben aufbewahrt. Die ungemeine Einfachheit aller Dinge, welche zu Napoleons persönlichem Gebrauche dienten, fällt immitten des bourbonischen Glanzes und der steifen abgeschmackten Prächtigkeit doppelt auf. Das abgenutzte Schreibpult des Kaisers und das ein Muster von Unbequemlichkeit abgebende Schreibmöbel Louis' XVIII. weisen deutlich auf die rastlose Arbeit des Einen und das indifferente Leben des Andern hin.... Der Park Kleintrianons wurde im englischen Geschmack angelegt durch Marie Antoinette, die hier ihren Lieblingsaufenthalt wählte. Es ist ein wahrhaft reizender Kunstgarten, in welchem die Schönheit der einzelnen Bäume mit jener der ganzen Anlage wetteifert.

Grosswardein (*Nagy-Várad*), bischöfliche Stadt im Biharer Komitate Ungarns. Daselbst die lateinische Kathedrale „zur Himmelfahrt Mariens.“ Sie wurde 1080 durch den heil. Ladislaus gegründet. Später verwüstet, erfuhr sie 1778 Wiederherstellung durch Bischof Patatisch, der sie mit zwei Thürmen nach einem römischen Modelle erneute. Sie bewahrt die Grabmale ihres Stifters Ladislaus († 1095), des Königs Siegmund († 1436) und der Siegmundsgemahlin Maria. — Die Prachtresidenz des römischkatholischen Bischofs und das schöne Komitathaus sind Stilwerke neuerer Zeit.

Grosvenorgallerie zu London. — Diese grösstentheils durch den Marquis von Westminster zusammengebrachte Sammlung zählt zu Englands reichsten und prächtigsten Privatsammlungen. Durch Umfang und Werth der Bilder wie durch die Art der Aufstellung macht diese Gallerie einen wahrhaft fürstlichen Eindruck. Werke der niederländischen Malergrössen des 17. Jahrh. bilden ihren Hauptbestandtheil. Ihre Rembrandte messen sich mit jenen der Privatsammlung Georgs IV. Aber auch an Trefflichkeiten aus italiänischer, spanischer und französischer Schule fehlt es hier nicht; besonders sind die Lorrains von Wichtigkeit. Endlich enthält diese Gallerie verschiedne kunstwerthe, zum Theil sehr berühmte Bilder englischer Schule. (Fast alle Bilder grösseren Umfanges hängen in einem eigens dazu erbauten sehr hohen Prachtsaale, in einer Art Tribuna, in welche das Licht nur durch eine Laterne einfällt, wodurch freilich nur ein schwacher und gedämpfter Lichtkegel in den untern Theil gelangt, sodass die darin befindlichen, ohnehin meist gedunkelten Bilder sich sehr unvortheilhaft ausnehmen.) Wir machen Angabe des Erheblichsten aus den Vertretungen genannter Schulen, einfach ordnend nach der Lebenszeitfolge der betreffenden Meister.

Aus der Schule Raffaels zwei kleine Bilder, darstellend St. Lukas als Maler der Madonna und Maria mit Josef in Verehrung des schlafenden Kristkindes. In beiden fleissig ausgeführten Gemälden sind raffaelische Motive benutzt; werthvoll ist besonders das erste. Ferner zwei Bilder grau in Grau, darstellend die Apostel Petrus und Paulus, edel in der Erfindung, fein und zierlich in der Ausführung. Vielleicht noch spätrer Herkunft sind zwei „Nachbilder raffaelischer Madonnen.“ Das eine gibt jene Komposition wieder, wo der den Beschauer anblickende Johannesknabe auf das schlafende Kristkind deutet, von welchem Maria den Schleier abzieht. So anziehend auch die Gebung der Köpfe, so sorgfältig auch die Malerei ist, so deuten doch die Glätte der Pinselarbeit und der trübe, in der Landschaft bleiche Ton auf einen späteren Kopisten. (Andre Kopien nach demselben — verschollenen — Original sind in Rundform gegeben, während diese in Quadratform erscheint.) In dem zweiten Nachbilde sehen wir eine freie Nachahmung der Madonna Aldobrandini, jener etwas ältern Schwester der Madonna della Sedia. Maria mit tuchumwundnem Kopfe sitzt auf einer Bank und hat auf ihrem Knie das eine Nelke haltende Kristkind, wonach der kleine Johannes die Hand ausstreckt. Hier hält das Kristkind das Kreuzchen in der Linken, das in andern Kopien wie im Original der Johannes hält.

Vom lombardischen Meister Parmeggianino (1503—1540) die geistreiche Skizze zu dem grossen 1527 für die Salvatorkirche in Citta di Castello gemalten Altarbilde, welches jetzt eine Hauptperle der Nationalgallerie zu London bildet.

Angeblich von Luis de Morales (1509—1586) die Halbfigur einer heil. Veronika. Dies schöne Bild verliert nicht im Mindesten dabei, wenn man es dem Morales ab- und einem spätern Spanier zuspricht.

An den Venezianer Andrea Schiavone (1522—1582) erinnert in der Farbenglut eine Schilderung der Ehebrecherin, die man auf Tizian getauft hat, welche aber wahrscheinlicher von einem sekundären Venezianer jener Zeit herrührt.

Vom Bologneser Lodovico Caracci (1555—1619) eine heil. Familie in lebensgrossen Figuren, bemerkenswerth durch die tiefwarme Farbengebung, welche bei diesem Meister etwas selten Erstrebtes ist.

Von Guido Reni (1575—1642) eine sehr fleissig und warm gemalte Glückgöttin, eins der öfteren Fortunenexemplare dieses Bolognesers.

Von Rubens (1577—1640) vier Kolossalgemälde, darstellend die vier Evangelisten in Prozessionsschritt, die vier Kirchenväter in Prozession mit St. Thomas dem Aquinaten, St. Norbert und St. Klara, welche letzte (Porträt der Clara Eugenia Isabella, Statthalterin der Niederlande) die Hostie trägt; Abraham als Empfänger von Brot und Wein durch Melchisedek (sehr dramatische Komposition von siebzehn Figuren) und das Mannalesen (in sieben Figuren mit Moses welcher danksagt für die grosse Wolthat). Diese Bilder gehören zu einer Folge von neun, welche 1628 für Felipe IV. gemalt und von diesem an den Herzog v. Olivarez verschenkt wurden, der sie in seiner Stiftung, dem Karmeliterkloster zu Loches bei Madrid, unterbrachte. Hier verblieben sie ungetrennt bis 1808, in welchem Jahr jene vier in den Besitz des dänischen Gesandten Burch gelangten, durch den sie nach England kamen, wo sie der Marquis von Westminster um 10,000 Pf. St. ansichbrachte. Sie stellen sich als tapetenartige Gemälde heraus; so karakterisiren sie sich nämlich durch die an den obern Enden befindlichen Engel, welche die Bilder an einem Gesims zwischen Säulen aufzuhängen beschäftigt erscheinen. In diesen Kompositionen hat Rubens seiner Neigung für Sinnbildnerei und Pompentfaltung alle Zügel gelassen, doch wird bezweifelt, dass er zur Ausführung selbst handangelegt. Wiewol er in seinen Kolossalfiguren oft stark gegen die Form verstösst, überschreiten doch diese Gestalten an Ungeschlachtheit und Plumpheit alles was auf Rubens' Rechnung gebracht werden kann; die Behandlung ist zu geistlos, zu roh und mechanisch, die Färbung zu einförmig ziegelroth und zu wenig durchsichtig für ihn. Er scheint hier die Ausführung minderbegabten Schülern überlassen zu haben, denn die Bessern, ein Diepenbeck, Jordaens und Thulden, kamen ihm unleugbar vielfach näher. Ausser diesen Bildern, die man nur Halbrubense nennen kann, enthält die Gallerie aber auch sehr meisterwürdige Rubensia. Ein wahres Kleinod ist die auf Holz gemalte „Hügellandschaft mit weiter Ferne", welche durch Aerntende belebt und ausserdem mit einem Karrengespann staffirt ist. Das dichterische Naturgefühl des Meisters paart sich hier mit erstaunlicher Kraft der Färbung und seltenstem Fleisse der Ausführung. Auch eine genrehaft behandelte auf Holz gemalte „Verstossung der Hagar" (früher in der Samml. von Welbore Ellis), wo sich die vor der Thür stehende Sara ihres Triumfes freut und die Verstossene noch mit Drohungen und Scheltworten verfolgt, ist in der Ausführung höchst fleissig, meisterhaft im soliden Impasto, von Glut in der Färbung. Wiederum sehr fleissig auf Holz ausgeführt ist der die Junowolke umarmende „Ixion." Juno selbst, neben sich den Pfau, dreht der Gruppe den Rücken zu, vor welcher ein geflügeltes Weibsbild, durch Fuchsfell als Sinnbild des Betruges bezeichnet, ein Gewand hält. Die klare Färbung ist zugleich zart und gemäsigt; nur tritt der Unterschied zwischen dem Trugbilde und der Juno selbst nicht stark genug hervor. Ein Gemälde auf Leinwand schildert den Maler Pausias und seine Geliebte, die schöne Glycera, welche bei den Alten für die Erfinderin der Kränze galt. Sie, zu Boden sitzend, hält einen Blumenkranz, aufblickend zum Maler auf der Rasenbank, der eine Tafel mit ihrem Bildniss hält. Dabei eine Vase und ein Korb, welche Blumen in Hülle und Fülle enthalten. Sehr zart und schön ist der Kopf der Malergeliebten, der Hauptton aber etwas kaltröthlich für Rubens. (Dies Bild wird in England irrig für „Rubens und seine erste Frau" gehalten.) Ein andres rubensisches Leinwandstück verschaulicht in schöner, dreizehn lebensgrosse Figuren aufweisender Komposition die „anbetenden Könige", ein in der Färbung für ihn auffallend schwaches Werk, das er für die Schwesternkirche zu Löwen freilich binnen acht Tagen (gegen ein Tagshonorar von 100 Gulden) zusammengemalt hat.

Vom Antwerpener Frans Snyders (1579—1657) eine Bätzen- und eine Löwenjagd, sehr grosse Bilder. Meisterhafter Ausdruck der Wuth in den beiden Löwen des zweiten Stücks. Das Bätzenstück (gestochen von Fittler) fand Waagen ungleich minder geistreich und harmonisch als die Bärenhatz im Berliner Museum.

Vom Bologneser Domenichino (1581—1641) eine grosse Landschaft, historiirt

mit der Zusammenkunft von David und Abigail. Poesievoll in der Linienführung, von seltenstem Impasto und grosser Kraft in Färbung und Beleuchtung.

Vom italisirten Spanier Ribera (1588—1656) ein Diogenes, besonders streng und fleissig durchgeführt in einem klaren warmgelblichen Tone.

Von Nicolas Poussin (1594—1665) eine Marie mit Kind und Engeln, ausgezeichnet durch ungewöhnliche Farbenkläre, und eine grosse Landschaft von edler elegischer Gefühltheit und tiefwarmem Tone, staffirt mit Kallisto, welche, zur Bärin verwandelt, durch Jupiter unter die Gestirne versetzt wird.

Vom Holländer Jan van Goyen (1596—1656) eine Nymweger Ansicht, Hauptbild des Meisters, worin er dem Kuyp sehr nahkommt und nur in der Klarheit etwas rücksteht.

Vom Römer Pietro Berrettini (1596—1669) eine Hagar in der Wüste, in sehr harmonischem Tone gehalten und von mehr Gefühl in der Darstellung, als man sonst bei diesem Pinsler wahrnimmt.

Vom Sevillaner Francisco Zurbaran (1598—1662) das Bild eines weissgewandeten Mönches.

Von Vandyck (1599—1641) die durch Blootelings Stich bekannte Marie mit dem Kristkind und der knieend anbetenden Katharina, aus der Samml. von Welbore Ellis Agar. Die schöne Rundung der Komposition, die edelzarte Empfindung, die aus dem Mimischen der Gruppe spricht, die schönste liebevollste Durchbildung des Ganzen, die Klarheit der warmen Färbung, welche in den Lichtern einem hellgehaltnen Rembrandt nahkommt, das alles spricht dafür, dass Vandyck dies Bild sehr bald nach seiner italischen Reise, also etwa im J. 1627, gemalt hat. Aus dieser Leistung ist abzunehmen, was der Meister noch in der Historie erreicht haben würde, wär' er nach den italischen Eindrücken ohne Beziehung zu England geblieben und nicht so ganz auf die Bahn der Porträtkunst verschlagen worden.

Vom Spanier Velasquez (1599—1660) der Knabe Felipe, später König Felipe IV., auf andalusischem Pferde. Den Grund bilden Gebäude und beleben etliche Figürchen. Dies in der Behandlung sehr freie, im Tone klarkräftige Bildchen kommt auch in der Gall. zu Dulwich, in der Samml. des Poeten Rogers und anderweit vor, doch scheidet sich jedes Exemplar von den andern durch Abweichungen, die stets für Wiedermalung von der Meisterhand selbst sprechen.

Vom Römer Andrea Sacchi (1600—1661) der heil. Bruno mit vortrefflich gemaltem weissen Gewand, was den leeren widrigen Kopf um so bedauernswerther macht.

Von Gelée le Lorrain (1600—1672) eine Morgen- und eine Abendlandschaft. erste datirt mit 1651, beide sehr meisterwürdig in tiefgesättigter Farbe, bezeichnend für den Wendepunkt der Lorrainschen Landschaftkunst, für die Grenzscheide seiner frühern stärker impastirten, im Einzelnen mit lebhaftern Lokalfarben betonten, und seiner spätern, mehr auf allgemeine Haltung und Harmonie abzielenden Schilderungsweise. Zwei kleinere Bilder, wovon eins das Dat 1661 trägt, sind schon fahler im Grün, kühler im Hauptton, lockerer und spieliger in der Behandlung. Von besonders herrlicher Stimmung ist die Abendschilderung. Noch später fallen drei Lorrains dieser Sammlung, wovon zwei zu den Umfänglichsten gehören, welche Claude je gemalt hat. Die eine dieser Grosslandschaften ist staffirt mit der Bergpredigt, die andre mit der Anbetung des Kalbes. Wunderschön ist hier die Harmonie und die zartduftige Abtönung, dagegen vermisst man die Bestimmtheit der Formen, die Kläre der Farben seiner frühern Leistungen, während man das zu grosse Missverhältniss der Figurenverhältnisse zur Landschaft sehr unlieb aufnimmt. Aus derselben Epoche des Meisters ist noch ein Bild da, welches den Tanz eines Hirtenpaars in sanfter Abendbeleuchtung verschaulicht. Hier findet man wol wieder jene harmonische Zartheit der Abtönung, aber die Formen sind noch unbestimmter und verschwommener, der Ton von noch weniger Kläre.

Vom Dortrechter Albert Kuyp (geb. 1606) vier vortreffliche Stücke. Das eine schildert einen bei den Mauern einer Stadt, wo Schiffe vor Anker liegen, sich hinziehenden Strom in warmem Abendscheine. Dies Bild ist seitens der satten Harmonie, der klaren Beleuchtung und der malerisch gefühlten Anordnung ein ebenso bedeutendes Meisterstück, wenn auch nicht so grossen Maasstabes, wie die berühmten Kuyps der Egertonschen und Humeschen Sammlung. Ein zweites Stück schildert einen mondbeleuchteten Fluss mit einem Dreipersonenboote, in dessen Nähe das Ufer eine Gruppe von fünf Kühen aufweist. Das Bild ist breit und skizzenhaft behandelt und höchst meisterlich in der Karakteristik des Nachtmoments, in der Gegensetzung der hellen Lichter und dunkeln Schatten. Ein drittes ist sehr schönes Viehstück, das vier Schafe in Gesellschaft einer Ziege schaugibt.

Von Rembrandt (dessen Lebenszeit nach Scheltema's Ermittlung 1608—1669 sich stellt) eine Historie und vier Bildnisse. Erste betrifft die sogen. Heimsuchung. Elisabeth umarmt Maria auf unterster Stufe der Hausthürtreppe, welche der alte Zacharias, gestützt auf einen Jüngling, herabsteigt. Hinter der im Profil gesehenen Maria mit beturbantem Kopfe steht eine Negerin, welche ihr den Mantel abnimmt. Mehr zurück hält ein Knecht den Esel, auf welchem Maria die Reise gemacht hat. Ein treuer Pudel, der mitgelaufen, ein Pfau und eine Henne mit ihren Küchlein vollenden die naive, ganz in die Zeit und den Lebenskreis des Künstlers versetzte Darstellung. So fein, so edel aber ist die Gefühltheit der Köpfe, so ächt biblisch die Gesichtsprache der Hauptpersonen, dass man durch alle jene Zufälligkeiten nicht gestört, sondern erst recht gewahr wird, worauf es eigentlich in der Geschichtkunst ankommt. Zugleich tritt in der Komposition, in der delikaten Pinselführung, in der Beleuchtung, in der Glut des Helldunkels eine solche Meisterschaft hervor, dass man dies Bild fast auf gleicher Höhe findet mit der Ehebrecherin, welche als eine Hauptperle in Londons Nationalgallerie geschätzt wird. Das Gemälde der Frauenumarmung datirt aus dem Jahre 1640, ist also von Rembrandt im 32. Lebensjahre gemalt. Es kam aus der Samml. des Sardenkönigs 1812 in den Besitz des Lords Grosvenor. (Auf Holz gemalt, hat es 1 F. 9 Z. Höhe bei 1 F. 6 Z. Breite.) — Zwei der Porträts betreffen einen jungen blondhaarigen Mann mit einem Falken auf der Faust (datirt 1643) und dessen Frau mit reichem Kleid und Schmuck und befächerter Hand. Es sind auf Holz gemalte Kniestücke von 3′ 8″ Höhe bei 3′ 2″ Breite, so bedeutenden Kunstwerths, dass sie für Ebenbildungen ersten Ranges gelten dürfen. Im vollen Licht genommen, sind sie im hellsten klarsten Goldtone gehalten, dabei mit dem wunderwahrsten Naturgefühl in zartverschmelzender Pinselführung auf das Fleissigste durchgeführt. — Ueber die andern Porträts, welche den Maler Nikolaas Berchem und seine Frau betreffen, lauten die kritischen Stimmen sehr abweichend. „Diese Bildnisse“, schrieb Passavant in seiner Kunstreise, „können mit den beiden erstern nicht verglichen werden; soviel geringer und verschieden in der Behandlungsart sind sie, dass, da sie in ihrer Nähe hängen, man sie von einem andern Meister halten sollte.“ Dagegen bemerkt Waagen in seinen Briefen aus England: „Das seine (das Ebenbild Berchems) ist sehr lebendig, nur etwas schwer und grau in den Schatten, das der Frau im hellsten Lichte höchst klar und fleissig, besonders die Hände zu den vollendetsten gehörig, welche Rembrandt gemalt hat.“ Auf dem der Frau Malerin steht das Dat 1644. Beide, auf Holz gemalt, haben 2′ 8″ Höhe bei 2′ 2″ Breite.

Aus Rembrandts Schule eine treffliche Landschaft mit Figuren, die an Teniers erinnern. Es ist eine waldige Gegend bei Sonnenuntergang, wo Fischer beschäftigt sind ein Netz aus dem Teiche zu heben. Was dies Naturstück auszeichnet, ist die tiefste Glut abendlicher Beleuchtung und ein gewaltiges Impasto.

Vom Holländer Jan Both (1610—1656) eine reichbewachsne, stark von der Morgensonne beschienene Berglandschaft mit Fluss, worin sich sechs Knaben baden. Im Gelände ein Pilger in Unterredung mit einem Hirten. Ein gut impastirtes, fleissig beendetes Bild.

Von David Teniers d. Jü. (1610—1694) eine Landschaft, wo Teniers selbst und seine Frau sich im Gespräch mit ihrem Gärtner befinden. Jenseit eines Wassers mit Schwänen und Boot sieht man des Malers Landhaus. Das Bild trägt Künstlerzeichen und Dat (1649) und ist in einem zartbräunlichen sehr klaren Tone geistreich tokkirt. Ferner eine „Bauernfamilie bei Tischgebet“, im Gehalt ansprechender als so manche andre Bauernbilder des Meisters, von trefflicher Ausführung in warmgoldenem Tone.

Von Gaspard Poussin (1613—1675) eine Landschaft, welche mit edelster Linienführung eine zartwarme Beleuchtung und seltene Lebhaftigkeit und Klarheit der Farben vereinigt; dann eine sehr fleissig ausgeführte „Ansicht von Tivoli“ von besondrer Tonfrische.

An die Zeit des Gaspard Poussin erinnert eine grosse Landschaft mit Gründen und Bäumen. Sie gilt dort für eine Naturschilderei Tizians, ist allerdings edel in der Komposition, erscheint aber für Tizian zu schwer und dunkel im Gesammtton.

Vom Leydener Feinmaler Gerhard Dow (1613—1680) ein Meisterstück, darstellend eine Familienscene in einem zierlichen Gemache mit allerlei reichem Hausrath. Ein Kind wird von der Mutterbrust durch eine vom ältern Schwesterchen hingereichte Klapper abgezogen. In einem Hinterräumchen zwei Personen in Gespräch. Hinsichtlich der Ausführung aller Theile zählt dies Bild unbedingt zu den Kabinetstücken ersten Ranges, nur gehört es seitens der Färbung zu den kalten Stücken der spätern Dowzeit. (Im J. 1793 ist es wahnsinnigerweise mit 33,500 Fr. bezahlt worden!)

Von Murillo (1613—1682) die berühmte aus dem Madrider Palast Santjago stammende Grosslandschaft mit dem seine Götzen suchenden Laban. Die Komposition ist eine genrehaft reiche, mit drittellebensgrossen Figuren. Laban sucht seine Hausgötzen bei Jakob vergebens, denn Rebekka sitzt unter dem Zelte auf jenem Sacke, worin sie versteckt sind. Viele Männer, Frauen und Kinder beleben das Naturstück, dessen Färbung ungemeine Kläre und Frische hat. Die Landschaft selbst ist zwar ansprechend in dem grüngraulichen Tone, erscheint aber nicht manierfrei in der Behandlung.

Vom Napolitaner Salvator Rosa (1615—1673) zwei seiner grössten Geschichtbilder. Demokrit in tiefster Einsamkeit, umgeben von Skeletten, Statuen u. s. w., überlässt sich der Beschaulichkeit. Nur ein mäsiges Licht hellt das allgemeine Düster der Scenerie etwas auf. Zu diesem Bilde, das für Rosa's Neigung zum Fantastisch-Grandiosen karakteristisch ist, bildet das Gegenstück der Diogenes, welcher beim Anblick eines aus der Hand trinkenden Knaben seine Trinkschale wegwirft. Bekannt ist dieses cynisch-humoristische Stück, wie auch jenes fantastische, durch Rosa's Selbstradirung. — Ausserdem besitzt die Grosvenorgallerie von diesem Meister die „drei Marien am Grabe", ein Effektstück, worin sehr dunkle Schatten sich stark gegen speckgelbe Lichter absetzen. In der einen Marie spricht sich Gefühl für Liniengrossheit aus; der Engel aber ist zu dramatisch bewegt.

Vom Harlemer Wouverman (1620—1668) ein Pferdemarkt. Die Mitte dieses reichen, delizlös im Kühlton gemalten Bildes wird von fünf Pferden und mehren Rosstäuschern eingenommen.

Von einem andern namhaften Harlemer — Nikolaas Berchem (1624—1683) — eine reiche Gebirgslandschaft, wo auf der Wiese im Vorgrunde zwei Frauen mit einem Manne nach dem Tamburin tanzen. Dies grosse Bild (auf Leinwand 4' 8" hoch, 7' breit) ist zwar ein fleissig ausgeführtes, aber in Ton und Gefühl kaltes. Es ist mit dem Dat 1656 versehn und befand sich vordem in der Agarschen Sammlung.

Vom Holländer Paul Potter (1625—1654) ein Viehstück ersten Ranges, benamt und datirt 1647. Vor einer Meierei, in deren Nähe sich eine Weidenreihe hinzieht, vertheilen sich fünf Kühe und fünf Schafe nebst einem Stiere. Die eine Kuh wird gemolken; die Melkerin unterhält sich dabei mit dem Hirten. Jenseit der Weiden lustwandeln Herr und Dame, die Besitzer des Meierhofs; sie wandeln längs der Wiese hin, wo Kühe in grosser Anzahl verbreitet sind. Die Komposition ist so reich als malerisch, sehr ähnlich jener Potterschen bei Lord Ashburton; die Formen haben soviel Bestimmtheit als Weichheit, die Behandlung aber vereint ein treffliches Impasto mit sorgsamer Beendung, während sich im Kolorit die grösste Kläre mit naturwahrer Wärme verbindet. Das Ganze bietet die heiterste Vorstellung ächtländlicher Zustände. Es wurde für Mynheer van Slingelandt zu Dort ausgeführt und ging bei Versteigrung der Slingelandtschen Samml. 1785 für 8,000 Gulden weg. Dann war es in der Samml. Tolozan, aus welcher es um 27,000 Franken erstanden ward. Im J. 1806 wurden vergeblich 1552 Pf. Sterling darauf geboten; doch kam es später um etwas niedrigern Preis in den jetzigen Besitz.

Vom Antwerpener Jan Fyt (1625—1700) Hunde mit Raubvogel bei todtem Wild, fleissig in sehr warmem Tone gemalt.

Vom Harlemer Hobbema (1629—1699) zwei Meisterstücke: 1) ein reich umwachsenes Dorf, wodurch sich eine Strasse zieht, in welche die Sonne ihre Stralen einwirft. Ein Reiter, ein Fussgänger und sechs Hunde auf der Strasse sind die vornehmsten Anziehpunkte der Staffage. Benamt und datirt 1665. Als Gegenstück 2) eine Landstrasse, welche eine sogen. Pfingstweide (Kommunweide) durchschneidet, woran sich Bauergüter hinziehn. In der Ferne Kornfeld. Benamt, aber nicht datirt. Beide Bilder, von Lingelbachs Hand staffirt, sind in einem reizenden Kühlton gehalten und gehören in Betracht der feinen Abtönung, der Freiheit und Leichtigkeit des geistreich spielenden Pinsels zu den allerschönsten Hobbemen. Auf Leinwand gemalt, haben sie 2' 10" Höhe bei 3' 11" Breite. Sie kamen aus der Agarschen Samml. hieher.

Vom Antwerpener David de Koningh (1636—1686) ein meisterwürdiges Landschaftstück, welches nach Art mancher Ruisdaals eine weite Ebene im warmen rembrandtischen Tone schildert.

Vom Amsterdamer Adrian van de Velde (1639—1672) ein meisterhaftes Viehstück mit dem Dat 1658, also aus dem 19. Lebensjahre des Malers. In der Nähe einer Pächterei sieht man Kühe, Schweine, Schafe und Federvieh, dabei einen Mann mit zwei Weibern, deren eine die Melkerin macht. Der Reiz dieses idyllischen, weich- und zartschmelzigen Farbenstücks erhöht sich noch durch die gewählte warme aber sanfte Nachmittagsbeleuchtung. Ein Stich danach erschien zur Zeit, als es sich in

der Gallerie Choiseul befand; in die Grosvenorsche gelangte es aus der Agarschen Sammlung.

Vom Roterdamer Adrian van der Werff (1659—1722) eine durch feines Helldunkel und delikate Ausführung sich bemerklich machende „Rast der heil. Familie auf ihrer Flucht.“ Benamt und datirt 1706. Dies Stück wurde für Werffs grössten Gönner, den Kurfürsten von der Pfalz, gemalt, kam als Geschenk an den Kardinal Ottoboni, gelangte dann in den Besitz Agars und aus diesem in den des Marquis von Westminster.

Vom Amsterdamer Jan van Huysum (1682—1749) ein Stück aus dem J. 1731, Blumen und Früchte bietend. Den hellen Grund bildet Buschwerk. Es ist, wie viele spätere Bilder des Meisters, in der Anordnung verworren, in der Färbung bunt und kalt; doch zieht es immerhin durch die höchst delikate Ausführung an.

Von Wm. Hogarth (1697—1764) ein geistreich behandeltes Lebensbild, den Nothstand eines armen Poeten schildernd. Die Wirthin steht an der Thür der ärmlichen Dachstube, welche dem Dichter und seiner Familie zur Wohnung dient; Madame macht ihn auf das lange Kerbholz aufmerksam, und er kratzt sich verlegen hinter dem Ohr. Seine Frau flickt an seinem Hute, eine kranke Tochter im Bette vermehrt die Noth und die Familie scheint als letzte Hungerabwehr nur einen Schinken zu besitzen, nein besessen zu haben, da ihn eben der Hund der Hauswirthin in seinem erbarmungslosen Egoismus hinwegschleppt.

Von Richard Wilson (1714—1782) zwei Landschaften. Die eine bietet ein sehr poetisches Stück sturmbewegter Natur, worin die Hexen dem Macbeth erscheinen, welche Staffage freilich so herzlich schlecht ist, dass man sie vom Teufel im Sturme geholt wissen möchte; die andre Schilderung betrifft eine gewöhnliche Gegend mit klarem stillen Flusse und zieht durch fleissige Ausführung und warme Beleuchtung an.

Von Joshua Reynolds (1723—1792) eine Ebenbildung der schauspielerischen Berühmtheit Miss Siddons, sehr vorzügliches Werk aus dem J. 1785. Das Gesicht von feinem edlen Ausdruck, die Fleischfarbengebung zart, klar und warm, Kleid- und Grundmalung von fast rembrandtischer Wirkung.

Vom Liverpooler George Stubbs (1724—1806) ein meisterhaftes Pferdestück. Die Thiere, von grosser Wahrheit und feinem Körperverständniss, gruppen sich unter mächtigen Eichen in einem Flachland. Auch abgesehn von den Pferden ist das Bild mit Geschick behandelt, wie denn namentlich der Luftton sehr gut ist.

Von Thomas Gainsborough (1727—1788) der berühmte „blaue Knabe“, jenes Tendenzporträt, womit der Meister den Reynolds widerlegte, der das Vorherrschen von Blau in Gemälden für das stärkste Hinderniss einer guten Farbenharmonie erklärt hatte. (Vgl. den Art. Grossbritannien, B. V. S. 591.) Ferner ein „Dorfstück“, darstellend eine Bauernfamilie vor ihrer stark umbäumten Wohnung, und ein „Küstenstück“ mit Fischerfamilie. Während jenes Idylistück durch die Glut der Beleuchtung anzieht, erhebt sich diese Strandscenerie, welche im Moment sehr bewegter See gegeben ist, durch die Kläre und Wärme des Tons, durch Impasto und Haltung zu dem Allerbesten, was der „Vater der englischen Landschafterei“ irgend geleistet hat.

Vom Angloamerikaner Benjamin West (1738—1820) zwei Hauptbilder: der Tod des Generals Wolf und die Seeschlacht bei La Hogue, beide stichbekannt. (Vgl. den Art. Grossbritannien, B. V. S. 592.) Ob sich in dieser Gall. auch die für Lord Grosvenor gemalte „Sprengung des langen Parlaments durch Cromwell“, bekannt durch John Halls Stich von 1789, noch aufgestellt findet, können wir nicht mit Bestimmtheit sagen.

Endlich von Bonington († 1828), einem der Genialsten unter den neuzeitlichen Tonangebern für malerische Naturauffassung und schlagende Lichtwirkung, ein genrelandschaftliches Hauptstück, schildernd eine flache Seeküste, an welcher sich im Vorgrunde zwei Fischermädchen, ein Knabe, drei Enten etc. befinden. Die hinter Wolken vorscheinende Sonne beleuchtet Alles mit ihrem glühenden Stral. Zeichnung, Färbung, Impasto sind gleich vortrefflich, die Gesammtwirkung höchst erfreulich.

Der jetzige Earl of Grosvenor, Sohn des reichen Marquis von Westminster, hat dieser Gallerie auch eine Reihe plastischer Kunstwerke zugeführt, Arbeiten von Künstlern verschiedner Herkunft, die in der Ersthälfte unsers Jahrh. in Italien thätig waren oder es noch sind. Von Emil Wolff aus Berlin besitzt er eine schöne „Amazonengruppe“, von welcher das Stuttgarter Kunstblatt 1841 Beschreibung und Umriss gibt. Eine verwundete Amazone besitzt er auch von John Gibson; ferner ist

unter den Neuplastiken seines Besitzes ein Werk von dem 1850 verst. Richard Wyatt: eine sehr anmuthende kranzhaltende Nymfe.

Grote, Johann, ein altdeutscher Baumeister, der an der Marienkirche zu Wismar thätigwar. Mit ihm wurde 1339 ein Vertrag abgeschlossen *ad regendum, magistrandum et murandum chorum et ecclesiam — usque ad consummacionem.* Der Chor stand 1353 vollendet, in welchem Jahr er geweiht ward.

Grotefend, Georg Friedrich, Schulrath zu Hannover, berühmter Sprachforscher und Archäolog, Entzifferer der persepolitanischen, babylonischen und ninivitischen Inschriften in sogen. Keilschrift. Von seinen Schriften haben wir hier zu nennen: „Bemerkungen zur Inschrift eines Thongefässes mit babylonischer Keilschrift", Göttingen 1848. (Vor bereits 30 Jahren schickte Carlo Bellino, damals Sekretär der englischen Residentschaft zu Bagdad, die sorgfältige treue Kopie einer sehr umfänglichen babylonischen Keilinschrift, die auf einem Gefäss eingegraben war, an Hrn. Grotefend, der sie endlich auf zwei sauber lithografirten Tafeln als reiches Material für weitere Forschungen bekanntmachte.) „Bemerkungen zur Inschrift eines Thongefässes mit ninivitischer Keilschrift", Göttingen 1850. (Auch die Kopie dieser Inschrift stammt von Carlo Bellino. Grotefend theilt sie hier auf drei lith. Tafeln vollständig mit.) „Nachträge zu den Bemerkungen über ein ninivitisches Thongefäss", Göttingen 1850. (Zwei Abhandlungen. Die eine betrifft das Zeitalter des Obelisken von Nimrud. Mitten in dem Ruinenhügel von Nimrud wurde von Layard ein Obelisk aufgefunden mit einer in sogenannter babylonischer Keilschrift geschriebenen Inschrift, welche Rawlinson in dem 12. Bde. des Londoner *Journal of the Asiatic Society* zu erklären versuchte. Hiernach enthielte die Inschrift die Geschichte von 31 Jahren der Herrschaft desjenigen Königs, der diesen Obelisk errichten liess. Rawlinson ist von der Richtigkeit seiner Entzifferung im Allgemeinen fest überzeugt, wagt es aber nicht die richtige Lesung der Eigennamen zu behaupten, da die bestimmte Geltung vieler Schriftzeichen noch sehr ungewiss sei. Der Name des Herrschers und die Zeit, in welcher er lebte, ist daher noch nicht bestimmt, dies aber kann natürlich erst der Inschrift ihre historische Bedeutsamkeit sichern. Rawlinson versetzt die Thaten, die hier erwähnt werden, in das 12. oder 13. Jahrh. vor Kr., ohne beweisende Gründe dafür vorzubringen. Herr Grotefend sucht dagegen die erwähnten Begebenheiten aus den Resten der assyrischen Geschichte, die uns die hebräischen Annalisten erhalten haben, zu bestimmen, und glaubt darnach sie in das 7. Jahrh. vor Kr. versetzen zu müssen, als Salmanassar König von Assyrien war. Die zweite Abh. handelt von den Erbauern der Paläste in Khorsabad und Kujjundschik. Die Paläste von Khorsabad und Kujjundschik sind von einem spätern Königsgeschlechte erbaut worden, als die Gebäude der vorhergegangenen Dynastie schon in Schutt begraben waren. Während Layard geneigt ist, die jüngeren Paläste dem Cyrus und seinem Sohne Kambyses zuzuschreiben, vermuthet Herr Grotefend in dem Erbauer des Palastes von Khorsabad den König Nebukadnezar, und in seinem Sohne den Erbauer von Kujjundschik.) *„Anlage und Zerstörung der Gebäude zu Nimrud, nach den Angaben in Layards Niniveh"*, Göttingen 1851. (Diese Abhandlung sucht aus den einzelnen Daten, die sich in Layards und Botta's Prachtwerken finden, die Anlage und die verschiedenartige Zerstörung der Nimruder Paläste, der unter allen ninivitischen am Vollkommensten erbauten und am Besten erhaltnen, darzustellen. Was Grotefend vorzüglich zur genauern Erforschung des in Nimrud Aufgefundnen bewogen hat, ist die Wahrnehmung, dass sich darunter Denkmäler dreier Völker aus drei Zeiträumen befinden, nämlich die Bau- und Bildwerke der Assyrer, die aufgeschichteten Elfenbeinsachen und Alabaster- und Glasvasen sammt den Rüstungen und Thongegenständen mit babylonischer Kurrentschrift, und die Gräber der Parsen. Folgendes sind in Kürze die Resultate des scharfsinnigen Verfassers. Der Ruinenhügel von Nimrud hat in der nordwestlichen Ecke einen hohen pyramidalen Hügel, der noch nicht genau durchforscht ist, wo sich vielleicht der Palast Evorit (Wohnung der Geliebten) befand, in welchem sich der letzte assyrische König Sardanapal mit allen seinen Schätzen, Frauen und Verschnittenen selbst verbrannte, um nicht in die Hände des Feindes zu fallen. Ein tiefer Graben trennt diesen Hügel von dem nordwestlichen Palaste, der nicht wie die übrigen Bauwerke durch Feuer zerstört, sondern verschüttet wurde, ehe Nebukadnezar Niniveh eroberte; daher ist dieser Palast unter allen am Besten erhalten. Dieser Königspalast bildete ein regelmäsiges Viereck, welches ein innerer Hof in 4 Flügel theilte. Im nördlichen Flügel befand sich der Thronsaal mit der Kapelle; im östlichen der Gesellschaftssaal mit dem Wohn- und Schlafzimmer des Königs, einer kleinen Kapelle und den Schatzkammern; im südlichen der Fremdensaal mit den dazu gehörigen Zimmern, nebst der Küche; im west-

lichen ein Saal mit Nebenzimmern für den Aufenthalt der hohen Staatsbeamten, und die Schlosswache. Ein Theil des Materials dieses westlichen Flügels, der wahrscheinlich nicht ganz verschüttet worden war, wurde später zu dem Ausbau des südwestlichen Palastes verwendet. Der wahrscheinliche Erbauer dieses nordwestlichen Palastes war Tiglathpileser. (Leider hat der gelehrte Verf. keinen detailirten Grundriss dieses Palastes mitgetheilt, der zum Verständniss der vielen Einzelheiten sehr wünschenswerth wäre.) Der Raum nach Süden zu war mit den Magazinen u. s. w. bedeckt; nur ein einzelnes Gebäude ist bis jetzt hier ausgegraben worden, das als ein vorgeschobenes Werk zur Vertheidigung diente. Es folgte dann wieder ein tiefer Graben, und an der südwestlichen Ecke ein Palast, zu dessen Ausbau Platten aus dem nordwestlichen Palaste verwendet wurden. Diesen Palast erbaute Kambyses, doch wurde er nie vollendet, da der plötzliche Tod des K. nach kurzer Regierung und die darauf erfolgende Empörung in Mesopotamien unter Darius den weitern Fortbau hemmten. Von da nach Osten gewendet folgt wieder ein tiefer Graben, und an der südöstlichen Ecke abermals ein umfangreiches Gebäude, dessen Bestimmung noch nicht klar ist. Die weiteren Ausgrabungen an der äusseren östlichen Mauer haben noch keine befriedigenden Resultate geliefert, doch findet man überall Ruinen von Häusern, Inschriften u. s. w. In der Mitte des ganzen Raumes findet sich ebenfalls ein Palast, der Centralpalast, der auch noch nicht vollkommen ausgegraben ist. — Herr Grotefend gibt dann noch einige sehr dankenswerthe Zugaben. Erster Anhang: „Götterlehre der Assyrer, nach den Andeutungen im Palaste zu Nimrud.“ Die Religion der Assyrer basirte auf einem reinen Sterndienste. Die abgebildeten Göttergestalten sind ohne die Kenntniss der sie begleitenden, oft sehr umfangreichen Inschriften schwer zu deuten, besonders da manches Fremdartige in die spätere Mythologie der Assyrer mag aufgenommen worden sein. — Zweiter Anhang: „über assyrische und babylonische Königsnamen.“ Die Sprache der Assyrer war gewiss semitisch und speciell aramäisch. Aus diesem Sprachgebiete müssen die Namen der Götter und Könige gedeutet werden, nicht aus dem Persischen oder gar Indischen. Leider sind die von den Griechen uns überlieferten Namen der Könige entsetzlich entstellt und in den verschiedensten Formen überliefert; ihre Zurückführung auf die einzig richtige Form ist eine sehr schwierige aber dankenswerthe Arbeit, da sie zu der weiteren Entzifferung der Inschriften von unberechnenbarem Werthe sind. — Dritter Anhang: „Erklärung des Generalplans der Ausgrabungen“ (mit lithogr. Tafel). Grotefends jüngste Publikation ist die zu Hannover 1852 erschienene „Erläuterung der Keilinschriften babylonischer Backsteine“ (mit einigen andern Zugaben und einer Steindrucktafel).

Grothaus, H., zu Düsseldorf geschulter Genremaler, bekannt durch sein „Abendgebet der Schnitter.“

Grotius, Hugo, eigentlich *Hughe de Groote*, der berühmte holländische (1583 zu Delft geborne, 1645 zu Rostock verstorbene) Gelehrte und Staatsmann, der gefeierte Humanist und Rechtsfilosof, welcher in seinen Schriften die innige Uebereinstimmung des Sittlichen, Edeln und Zarten bei den bessern Heiden mit dem sittlichen Geiste des Kristenthums nachzuweisen eifrig bemüht war, erfuhr bei Lebzeiten manche Ebenbildung von kunstberühmter Hand, z. B. von Rubens, der ihn mehrmals zeichnete und malte. Ein besonders schönes rubensisches ist das Porträt in der reichen Gallerie zu Wardour Castle bei Salisbury; sodann ist der Grotiuskopf im sogen. „Vierfilosofenbilde“ bemerkenswerth, jenem Prachtbilde im Pittipalast zu Florenz, welches den Justus Lipsius mit Hugo Grotius und Filipp mit Peterpaul Rubens zusammen vorführt. (Gestochen von Morel in Wicars Galleriewerke; auch von Gregory.) Jüngsterzeit hat Wittkamp in Antwerpen, ein noch sehr junger Künstler, die letzte Scene aus dem bewegten Leben dieses Gelehrten in einem sehr anzuerkennenden Gemälde zur Anschauung gebracht. Es stellt (8 Fuss 9 Zoll lang, 6 Fuss 3 Zoll hoch) „die Ankunft des aus Holland verbannten Hugo Grotius in Rostock am 26. August 1645“ in einer grossartig einfachen, tüchtig durchdachten, trefflich abgerundeten Komposition dar, und zählt mit den Nebengestalten des Hintergrundes 17 Figuren, deren Stellung und Gruppirung so harmonisch geordnet ist, dass das Auge weder eine Lücke, noch eine Ueberladung zu bemerken vermag. Hugo Grotius, der damals 52 Jahr alt auf der Rückkehr aus Schweden nach Pommern verschlagen war und in Rostock schwer erkrankt ankommt, bildet den Mittelpunkt des Ganzen; er wird durch die Hilfe kräftiger Männer vom Wagen gehoben, um in das Haus eines alten Ehepaars, das eben auf die Schwelle herausgetreten ist, getragen zu werden. Das Haupt des Kranken ist zwar gesenkt, aber doch noch über seine Umgebung erhaben; der Blick verräth trotz der Mattigkeit noch den hohen Geist des

Mannes und die Anerkennung der zarten Aufmerksamkeit derer, die um ihn beschäftigt sind. Diese, so verschiedenartig in Gesichtzügen und Stellung, zeigen doch Alle in richtiger Abstufung ihre innige Theilnahme an dem Unglücke. Die Zeichnung sowol in der Perspektive als auch in den einzelnen Figuren und dem Nebenwerk ist korrekt. Die Farben sind durchaus nicht glänzend oder grell, aber doch kräftig und belebt und stehen unter einander in schöner Harmonie. Das Einzige, was in koloritlicher Beziehung nicht zusagt, ist der etwas kleinliche, fleckige Farbenauftrag in den Gesichtern der meisten Personen, was sich selbst in grosser Entfernung vom Bilde nicht ganz verliert und auch den jüngeren Gestalten zu wenig Glätte im Antlitz verleiht. Das Bild wurde 1852 für 200 Louisd'or von einem Bremer Privatmann erworben.

Grotta del Barone oder Grotta Kestner, Benennung einer der etruskischen Grabkammern bei Corneto (*Tarquinii*), welche durch seltsame Malereien alterthümlichsten Stiles die Aufmerksamkeit der Forscher fesseln.

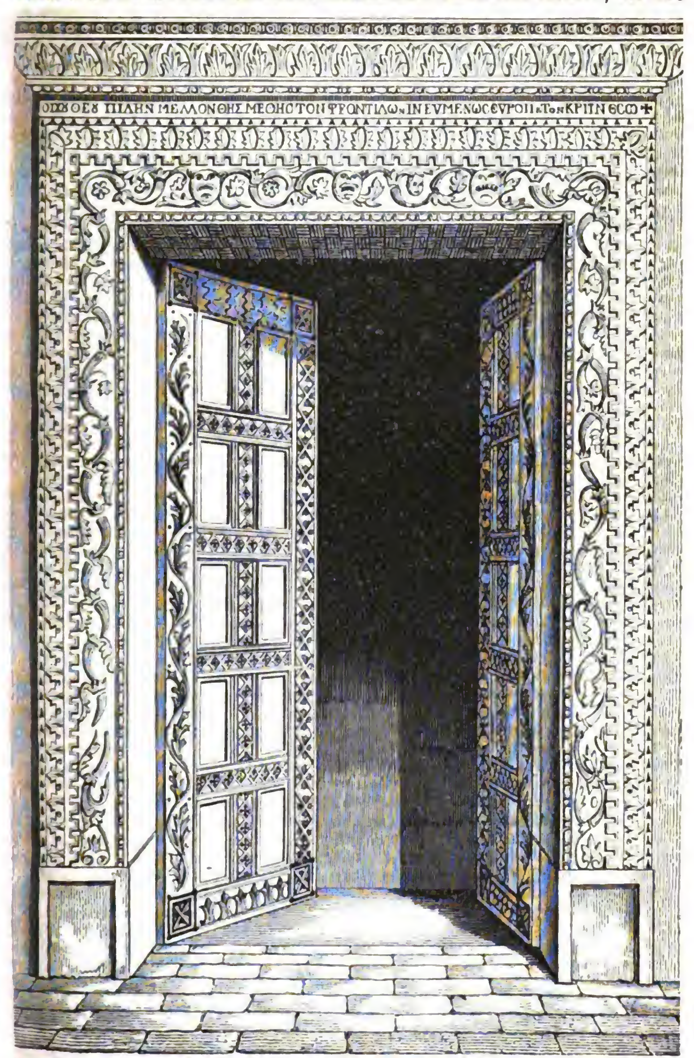
Grotta Campana, Benennung einer in Veji befindlichen Grabkammer, welche der Forscher und Sammler Campana aus Rom, Besitzer des betreffenden Bodens, in den J. 1842 und 43 eröffnete. Jederseit des Einganges eines langen Ganges von 6' Breite liegt ein Steinlöwe tuskischen Stiles. Zwei ähnliche Löwen liegen am Ende des Ganges zuseiten der Gruftthür. Die Gruft ist ein dunkler in den Fels gehauener Raum, durch dessen mit Malereien bekleidete Hinterwand eine Thür zu einem Gemächlein führt, das gleichwie der Hauptraum mit Gefässen bestellt ist, aber keine Malerei aufweist. Die Wandgemälde der Gruft (in welcher zwei Skelette lagern) sind urfrühen Tuskerstiles; sie erinnern in Zeichnung, Verhältnissen und Haltung der Gestalten, in Farbengebung und Anderm zumeist an die Eigenthümlichkeiten ägyptischer Kunst, ohne darum Werke einer ägyptisch beeinflussten Kunst heissen zu dürfen. In diesem Grabe ist alles Gegenständliche, wie man es gefunden, unverrückt belassen worden. — Gleiche Bezeichnung trägt ein Grab zu Cervetri, das 1845 vom Namengeber geöffnet ward. Es gehört zu den einräumigen, doch ist die Einräumigkeit durch eine Art dorischer Pilaster in drei Scheidungen gebracht.

Grotta del Cimi, Benennung eines Tuskergrabes zu Volterra, das in Form und Karakter als Typus der zahlreichen dort aufgedeckten und jetzt wieder zugeschütteten Hypogäen betrachtet werden kann. Man steigt über etliche Stufen zum Eingang hinab. Die Gruft ist zirkelrund, 17—18 Fuss im Durchmesser, und kaum 6 F. hoch, mit einem breitquadratischen Pfeiler in der Mitte und einer dreifachen Bänkereihe ringsum. Alles roh aus dem Felsen gehauen. Auf den Bänken zahlreiche Urnen oder Aschenbehälter von 2—3' Länge, Miniatursarkofage mit deckelaufliegenden Figuren, die theils auf dem Rücken liegen, theils auf den Ellbogen, wie im Leben bei Gelagen, gestützt sind.

Grotta Cumana, s. „Grotte der Sibylle."

Grotta Ferrata, eine schöne Abtei am Fusse des Monte Cavo, des *Mons Albanus* der Alten, vier Stunden südlich von Rom und in der Nähe von Frascati, die den griechischen Mönchen vom Orden des heiligen Basilius zugehört; sie wurde gegen das Ende des 10. Jahrhunderts durch den heiligen Bartholomäus Nilus (den jüngeren S. Nilus) gegründet, der Abt von Rossano in Kalabrien war, aber aus diesem Lande durch die einfallenden Sarazenen vertrieben, sich hier niederliess. Dieses Kloster gewährt, von Befestigungswerken des Mittelalters umgeben, einen höchst malerischen Anblick und enthält eine alte Kirche, die berühmt ist durch die schönen Fresken, in denen Domenichino die Hauptbegebenheiten aus dem Leben ihres heiligen Gründers dargestellt hat. Das Innere des Gebändes hat seine ursprüngliche Anordnung durch zahlreiche Veränderungen, die man zu verschiedenen Zeiten darin vorgenommen, verloren. Nur die Thür von weissem Marmor ist aus der Zeit der Gründung des Klosters. Dieselbe ist merkwürdig; der Stil ihrer Ornamente und das Mosaik über ihr machen sie zu einem der schönsten Beispiele dieser Periode der Geschichte der Architektur. Die Form der Thür ist die antike; ihre reiche Einfassung wird nach aussen durch eine schmale Platte begränzt, die mit Mosaiken in Email geschmückt ist; dieser folgt eine Welle, die mit Blättern dekorirt ist, die denen nachgeahmt sind, welche die Alten in ähnlichen Arten solcher Einfassungen verwendeten; auf diesen folgen wenig vorspringende Zahnschnitte und sodann ein breites Band, das mit einem Rankenornament versehen ist, das in der Zeichnung steif und oft wenig graziös ist, wie es die skulpirten Ornamente aus dem 10. und 11. Jahrhundert häufig sind. Der innere Rand dieses Bandes und der Thüreinfassung ist durch eine Perlschnur gesäumt. Auf den Theil der Einfassung, die den Thürsturz bildet, hat der Bildhauer unter die Ranken und Blätter, die ihn zieren, drei stark vorspringende Löwenköpfe gesetzt, die hier vielleicht in ähnlicher Beziehung angebracht sind als die Löwen, die man

häufig als Wächter bei den Kirchthüren aufgestellt hat. Die untere Fläche des Thürsturzes ist mit einem rechtwinklich sich verknotenden Flechtwerk dekorirt, das eine



Stroh- oder Binsenmatte nachahmt. Ueber der Einfassung enthält ein schmaler Fries eine schöne griechische Inschrift, über welcher sich eine Perlschnur befindet, die der Antike nachgeahmt ist, aber wie jene, die wir schon oben erwähnt haben, die herbe

Schärfe des Meisels zeigt, die sich in allen Arbeiten der Künstler aus byzantinischer Schule kundgibt. Die Thür ist von einem weit vorspringenden Karnies gekrönt, der mit gezackten Blättern und dazwischen liegenden ähnlich gezackten Kelchen geschmückt ist. Die oberste Platte ist durch einen sogenannten Eierstab in zwei gleiche Theile getheilt; dieser Eierstab ist in besonderer von der Antike abweichender Form gebildet; die Eier sind nämlich rund herum von einem Rande eingeschlossen und die sie trennenden Pfeile oben und unten zugespitzt. Die Thür selber ist nicht weniger interessant als ihre Einfassung; sie ist zweiflügelig und von Holz, jeder Flügel hat zehn quadrate Füllungen, die paarweis neben einander stehen, wenig tief und ohne Verzierung sind. Dicke regelmäsig gestellte Nagelköpfe befestigen die aus Eisen geschnittenen Verzierungen dieser Thürflügel. Die aufrecht stehenden Rahmstücke derselben haben ein laufendes Ornament erhalten, an einem in der Wellenlinie sich bewegenden Stengel sitzen Blätter und Früchte; die Querrähme zu oberst und unterst der Thür sind mit Blättern verziert, die eine Kelchform haben; die Kreuzrähme sind mit einem Rautennetz versehen, in der Mitte der Rauten oder auch in den Ecken derselben befinden sich Blumen. Alle diese Zierden harmoniren im Stil durchaus mit denen der Einfassung. In den ersten Jahrhunderten des Kristenthums war es Brauch, über den Kirchthüren Mosaikgemälde anzubringen, die Kristus und den heiligen Schutzherrn, dem die Kirche geweiht war, darstellten; so waren nach Anastasius, dem Bibliothekar, die Thüren der Basilika von S. Paul ausserhalb der Mauern Roms und mehre andere dekorirt. Reisende, die Konstantinopel zu einer Zeit sahen, wo die Kirchen daselbst weniger beschädigt als heute waren, führen davon mehre Beispiele an und darunter auch die Thür der Sophienkirche. Sowol zu Rom als in Konstantinopel sind diese Gemälde jetzt zerstört; um so mehr kunstgeschichtliches Interesse erweckt die musivische Darstellung, welche sich über der Thür von Grotta Ferrata als eins der sprechendsten Beispiele dieser merkwürdigen Anordnung erhalten hat. (Wenn man von Mosaikbildern absieht, kommt diese Anordnung auch in Deutschland bei den Kirchen romanischen Stiles vor; so sehen wir über dem Eingange im südlichen Kreuzschiff der Liebfrauenkirche zu Halberstadt — ein Bauwerk, das durch die neuerdings bei Gelegenheit seiner Restauration unter der Tünche aufgefundenen schönen alten Wandmalereien im Innern das höchste Interesse erweckt — die thronende Jungfrau in bemaltem Relief, so über dem Eingang der St. Godehardikirche zu Hildesheim das Bild dieses Heiligen ebenfalls in bemaltem Relief u. dergl. auch a. a. O.) Das Gemälde ist im Ganzen etwas breiter als die Thür; zwei Mosaikpilaster fassen dasselbe zu beiden Seiten ein; die Schäfte derselben sind durch Perlen in quadrate Felder getheilt, in deren Mitte sich ein grosser farbiger Stein befindet; die sehr einfachen Kapitelle dieser Pilaster scheinen einen mit Zahnschnitten verzierten Architrav zu tragen, der sich heute in der Decke des Narthex oder des Vestibüls der Kirche verliert. Das Bild selber besteht aus drei Hauptfiguren und einer vierten kleinern Figur auf Goldgrund; in der Mitte sitzt Kristus auf dem Thron; sein Haupt hat den Nimbus mit eingeschriebenem Kreuze, die Rechte ist zum Segnen erhoben, die Linke ruht auf dem Evangelium. Das Untergewand ist roth, das Obergewand von azurblauer Farbe; der Thron ist sehr reich mit zahlreichen Edelsteinen und mit einem Goldnetz auf Purpur geschmückt; das Kissen ist von violetter Farbe. Die Füsse Kristi ruhen auf einem Teppich. Der Boden, der die ganze Komposition trägt, stellt eine Art musivischen Pflasters vor, das verschieden gefärbte vierblättrige Blumen zeigt. Zur Rechten des Heilands steht Maria, sie hat ein rosenfarbenes Kleid mit blauem Mantel, der ihren mit dem Nimbus umgebenen Kopf verhüllt. Zur Linken sieht man eine bärtige Figur mit violettem Mantel, deren Hände bittend gegen Kristus gewandt sind; ein grosses A (*Ἅγιος*, heilig) und der Nimbus zeigen an, dass es ein Heiliger sei, aber zwei in der Ecke des Bildvierecks sich befindende Initialbuchstaben, IR, lassen Zweifel über den Namen desselben aufkommen. Wahrscheinlich ist es ein Grieche, den man malen wollte; denn das ganze Monument ist griechisch; vielleicht ist es der heilige Isidorus von Pelusium, der Kirchenvater, der im 5. Jahrhundert gestorben, dessen Namensanfangs- und Endbuchstabe (I und R) in dem Monogramm des Bildes erkannt werden kann. Die zwischen Kristus und der Jungfrau gestellte Figur von kleinerer Proportion stellt wahrscheinlich den Gründer vor, der damals noch nicht kanonisirt war, als er die Thür und das Gemälde anfertigen liess. Sein Kopf wird durch die Mitra bedeckt, und die Stola zeigt griechische Kreuze. Das orientalische Ansehen und Kostüm dieser Figur sprechen dafür, dass es der heilige Bartholomäus Nilus sei, weil Grossgriechenland, das heutige Kalabrien, unter der Botmäsigkeit des griechischen Kaisers stand, als der Heilige es verliess, um das Kloster der Mönche des heil. Basilius zu Grotta Ferrata zu gründen; aus diesem Grunde wurde das griechische geistliche Gewand in dieser Gegend beibehal-

ten. Noch in unsern Tagen finden wir nach so vielen Jahrhunderten in den südlichen Provinzen Italiens zahlreiche Erinnerungen hieran.

Die kunstwerthen Fresken, worin der Bologneser Domenico Zampieri den heil. Nilus von Rossano verherrlicht hat, befinden sich in einer Seitenkapelle der Kirche. Sie datiren aus dem J. 1610, entstanden also im 29. Lebensjahre des Meisters. Das Anziehendste dieser Bilder ist die exorcistische Scene mit dem Bauerjungen. In der Schilderung der Zusammenkunft des Heiligen mit dem Kaiser Otto III. werden mehr als die Hauptpersonen die Trompeter bewundert, deren verschiedne Tongebungen man an den Münden absehen will. Einen geistreichen Stich nach der Wunderkur am Knaben hat man vom Mecklenburger Ruscheweyh aus dem J. 1813.

Grotta d'Iside, Benennung eines etruskischen Grabes bei Vulci, das aus frühester Tuskerzeit herrührt und viele Fundstücke ergeben hat, welche ganz wie Gegenstände aus Händen morgenländischer Kunstarbeiter erscheinen. Zu solchen Funden gehören theils bemalte, theils geschnitzte Straussenéier, Gefässe aus grünlicher ägyptischer Töpfererde mit Hieroglyfen, einige Figuren und Anderes.

Grotta Regulini-Galassi, Benennung des durch sein hohes Alter interessantesten Tuskergrabes zu Cervetri. Es wurde 1836 geöffnet. Der Eingang macht sich aus einer Art Spitzbogen, der durch horizontale Schichten sich bildet, in viereckiger Vertiefung endet und durch breiten Steinblock bedeckt ist. Das Grab selbst besteht aus einem langen Gange von etwa 60 Fuss Länge; derselbe ist in zwei Hälften oder Kammern abgetheilt, welche durch eine Thüröffnung (ähnlicher Form wie der Eingang) in Verbindung stehen. Tuskergräber in dieser Form von Gängen sind insgemein von hohem Alter. Sie haben eine sichtbare Aehnlichkeit mit den Schatzkammern von Mykenä und Orchomenos sowie mit den Nurhagen Sardiniens. Gleich diesen mögen die frühest tuskischen als Werke der tyrrhenischen Pelasger betrachtet werden. Das hohe Alterthum bestätigt sich auch durch die darin gefundnen Gegenstände, welche mit ihrem stark aus Aegyptische streifenden Karakter eben Urzeiten bekunden.

Grotta de' Sarcofagi, Benennung einer etruskischen Grabkammer bei Cervetri, worin man ausser interessanten Sargkisten Grabmalereien entdeckte, die zu den unbezweifelt ältesten der Tuskerkunst zählen.

Grotta del Triclinio heisst ein Grab aus Tuskerzeit zu Corneto (*Tarquinii*), welches 1830 geöffnet ward und worin man Malereien heitern Karakters vorfand. Ausführlich beschrieben von George Dennis in *the cities and cimeteries of Etruria.*

Grotte zu Adelsberg im Krainerland, wundervolle, mit Recht berühmte Tropfsteinhöhle, in deren felsige Tiefe sich die klare Piuka (Poik), ein mäsiges Flüsschen, nach sechsstündigem Laufe versenkt, um zwei Stunden weiter, bei Planina, als Unz aus der Unzhöhle (jener schönen Felsengrotte, welche die Fortsetzung der Adelsberger ist) zu brechen und nach wenigen Meilen als Laibach — Schiffe zu tragen. Der erste Theil der Adelsberger Grotte, schon seit 300 Jahren bekannt, hat 175 Klafter Länge. Da ist der Dom des Neptun, 144 Fuss breit und neunzig hoch. Wie wir vorwärts schreiten vernehmen wir ein wunderbares Rauschen. Horch! was tönt so dahin? Tief unten sehen wir Licht, des Führers Lampe wirft ihren Strahl in ein rinnendes Gewässer, wir steigen ihm nach hinunter, einundsechzig Stufen, und siehe, da ist die muntere Piuka, die aussen im Felsengewölbe verschwand und hier langsam und feierlich, wie Geisterhauch tönend, durch die Tiefe der Höhle hinzieht. Das ist eine tiefansprechende Erscheinung und die Krone der ganzen Höhle. Ein hölzerner Steg führt über das klare, im Lampenschein glitzernde Wasser, und von ihm aus sehen wir erst, wie oben eine natürliche, 78 Fuss lange Felsenbrücke über den Fluss hinführt. Auf 82 Stufen steigen wir nun wieder jenseit des Stegs in die Höhe, um die übrigen Wunder dieser untern Welt zu betrachten. Aus der ersten Abtheilung, in welcher ein Denkmal die Anwesenheit Kaisers Franz I. im Jahre 1816 bezeichnet und ein inkrustirtes Skelett eine Säule umschlungen hält, gelangen wir in die neue grössere, eben 1816 entdeckte Ferdinandsgrotte, welche gegen funfzehnhundert Klafter lang ist. Hier sieht man die herrlichsten Tropfsteingebilde, denen die Fantasie der Entdecker und Führer zum Theil treffende, zum Theil abgeschmackte Namen ertheilt hat, sodass dem Beschauer ein wesentlicher Genuss, die eigene Auffindung und Benennung der Naturspiele vorweg genommen ist. 800 Klafter vom Eingange theilt sich die Höhle in zwei Gänge, deren längerer an einem See endet, über welchen noch kein menschlicher Fuss vorgedrungen. In den hintersten Gängen fand man Knochen urweltlicher Thiere. Es bleibt wol unerforschbar, wieviele Stunden weit diese Klüfte und Grotten das Felsgebirge durchästen.

Grotte von Capri, die berühmte *Grotta azurrea,* blaue Grotte, schon den Römern bekannt, dann in lange Vergessenheit gerathen, in unserm Jahrh. wiederentdeckt durch den Maler und Dichter August Kopisch, der bei einer Schwimm-

partie mit Moritz Rugendas (im J. 1828 oder 29) dies Wunderwerk der Insel auffand. Wie man die Wiederfindung der Grotte einem Maler verdankt, so dankt man auch die schönste Schilderung derselben einem Künstler, dem Erwin Speckter, der im Frühjahr 1832 in einem Boot die kleine dunkle Grotte befuhr und in einem Schreiben nach Hamburg folgenden dichterisch schönen Bericht gab.

„Und als wir hart vor der Oeffnung derselben uns befanden, da hörten wir von drinnen ein wunderbar sanftes und holdes Geplätscher und Gemurmel. Wir mussten uns platt ins Schiff legen, um durch die Oeffnung durchzukönnen, und so fuhren wir in den schwarzen Rachen der Unterwelt hinein. Ein Augenblick und wir konnten uns erheben, aber wir waren in einer ganz andern, nie geahnten Welt! Soll' es so auf dem Meeresgrunde sein, ist das das Zauberschloss der Lieblingstochter des alten finstern Nereus? O das ist keine Unterwelt, das ist der Glanz der Seligkeit! Aber wie soll ich es beschreiben? Fast weiss ich keine Worte. Dunkel, magisch, träumerisch dunkel war es rings um uns; aber dieses Dunkel durchglühte, durchleuchtete das stralendste schönste Blau, rings um uns, unter uns, über uns. Der erste Eindruck auf mich war, als wenn man das Gesicht gegen den Himmel wendet und die Augen, ohne sie mit etwas zu bedecken, schliesst; dann wird es um uns auch dunkel, aber ein zauberisches Lichtmeer durchwebt dieses Dunkel und erscheint uns in seiner ätherischen Körperlosigkeit stralender, leuchtender, glutgeschwängerter als die Helle, die uns beim Oeffnen der Augen wieder umfängt. In verschiednen Farben wechselt es und breitet seine umschattenden, schimmernden Flügel über unsre Augenlider, oft wie eine Purpurdecke, oft golden, oft regenbogenfarben, oft grün und oft auch blau, und solch ein Blau umschloss uns hier ringsum. Alles war blau; die Wasserfläche, so hell, so licht, wie der heiterste Himmel, nur nicht so duftig weich, sondern wie der Glanz eines Edelsteins, kristalliner, brillanter. Sonst scheint das Meer auch wol wunderbar blau oder grün, aber die Farbe trägt immer nur mehr den Schein eines dunklern Spiegelbildes; sie ist motivirt durch die Bewegung des Wassers, durch Schatten und Licht, durch die Einwirkung der Spiegel andrer Gegenstände und in den verschiedensten Tönen und Abstufungen nüancirt. Hier aber mitten in Nacht und Dunkel scheint es nicht Spiegelbild, sondern der durch diesen Wogenschleier viel stralender verklärte Liebesblick eines reinern Himmels, der von unten uns entgegenblinkt. Das muss der Himmel jener Zauberwelt da unten sein. Bewegt ist die Wasserfläche gar nicht, aber das von unten stralende Licht nimmt ihr auch alle Spiegelkraft; nur ganz nahe am Eingang spiegeln sich die Felsen noch ganz zart, als ob sie schüchtern kaum ihr Antlitz zu sehen wagten. Jede leise Bewegung im Wasser, jeder Ruderschlag zieht brillante, leuchtende, weissblaue Kreise und Furchen in die blaue Fläche und silberleuchtend wie das Licht des Blitzes, oder funkelnde Diamanten, oder Leuchtkugeln oder wie Sterne sind alle Wassertropfen, die durch Ruderschläge aufspritzen. Von dieser Fläche nun stralt auch ein ganz blaues Reflexlicht durch die Höhle, die eine Tropfsteinhöhle ist, und dieses Licht sieht fast noch zaubervoller aus, als die Wasserfläche, da es reicher nüancirt ist. Je tiefer in der Höhle, desto goldbraun nächtlicher lässt ihre ursprüngliche Farbe sich ahnen, aber ein dunkles Blau verschleiert sie. Die Oeffnung, durch die man eintritt, sieht man nur von einigen Stellen der Grotte, und da erscheint sie ganz lichtweiss, ohne alle Farbe, nur Licht. Alles, was man in das Wasser taucht, wird, sobald es unter die Wasserfläche kommt, silberblau und lichtvoll erscheinen. Der nackte Leib eines badenden Menschen sieht wie von durchsichtigem Silberkristall aus, heller noch als die blaue Helle des Wassers, und zwar auch ganz blauweiss; er verliert ganz die Fleischfarbe. Zwei badeten sich, leider konnte ich es nicht, da ich nicht schwimmen kann und hier kein Grund ist. Ach wie gern hätt' ich mich in dieser Zauberflut gebadet! Es war hier so märchenhaft stille, so unauflöslich räthselhaft; nur von fern hörte man, fast verklungen, das Brüllen des Meeres; in der Höhle selbst verursachte die Bewegung des Wassers einen mystisch murmelnden Klang, wie die gebrochenen Töne eines Kindes, das im Schlafe lächelnd spricht. Das war der Klang des leisen Anschlagens der Flut hier innen an den Felsen. Dann tropft es rings, als ob einzelne Tropfen in ein klingendes, silbernes Becken fielen, vom Tropfstein herunter und sowie die Tropfen die Wasserfläche berühren, spritzen stets Juwelenfunken auf und ein singendes Echo läuft leise an den Felsen hin. Hier ist der magische Verein von Melodie und Farbe, Schatten und Licht, Tag und Nacht, Erde, Meer und Himmel, Alles scheint sich hier in eine wehmüthig blaue, verklärte Melodie aufzulösen. Die Felsen scheinen nur versteinerte Wellen, die in Tropfen wieder niederträufeln, die Wasserfläche nur von vielem Weinen aufgelöste Felsen. Ein schwermüthiger, schwärmerischer Schimmer hüllt Alles ein, und in diesem blauen Wunder verschmilzt Liebe, Kunst und Natur. Diese blaue Grotte ist der volle, übervolle

Nektarkelch der Fantasie. Seliger Arion — indem du deiner schönen, feuchten Geliebten dich ganz hingabst, konntest du dich, da beide Eins waren, zugleich auch ganz deiner Kunst weihen und so Beiden opfernd dich auflösen, um als süsse Melodie ins Jenseit hinüber zu schweben! — Tiberius, sagt man, habe Mädchen sich hierher bringen lassen und hier sich mit ihnen gebadet. Man zeigt noch in der Grotte einen unterirdischen, dunkeln Gang, der einige hundert Schritte in den Felsen hinein und aufwärts führt und, wie man glaubt, bis zu einer Villa des Tiberius geleitet haben soll; jetzt ist er grösstentheils verschüttet. Es gibt in diesem Felsen noch tiefer liegende Nebengrotten, in denen auch Wasser, was man durch einige Gänge und Oeffnungen sehen, aber noch deutlicher rauschen, murmeln und plätschern hören kann — geisterartige, seltsam schöne Melodien aus tiefem, geheimnissvollen Dunkel."

Wilhelm Waiblinger dichtete bald nach der Kopischischen Entdeckung ein „Märchen von der blauen Grotte", welches in seinem „Taschenbuch aus Italien und Griechenland" mit romantischen Bildern von Josef Führich erschien. (Führich, der 1829 in Begleitung des Malers Zimmermann aus Görlitz die Insel Capri besuchte und alle Merkwürdigkeiten derselben in Augenschein nahm, zeichnete dem Dichter zwei das Märchen illustrirende Blätter: Manfreds Luftreise und „Manfreds Delfinfahrt in die blaue Wundergrotte." Diese Zeichnungen stach Ernst Rauch.) Unter mehren Darstellern der wirklichen Grotte befindet sich der Norweger Dahl, dessen Gemälde man in der Thorwaldsenschen Samml. zu Kopenhagen sieht.

Grotte der Diana. — Die berühmteste Dianengrotte findet man im Albanergebirg bei Rom. Sie liegt vor dem Spiegel des Albanersees und war wahrscheinlich ein Römerbad. Es ist eine tiefe Felshöhle, wo der Bildnerin Natur die Kunst nachgeholfen hat. Eingehauen sind besondre Nischen für Wasserheizung, Nischen zur Badung und Sitze, aber vorn ist die ganze Höhle offen, und mit fantastischen Zacken verziert der Fels die Rundung des Einganges, über welche der Efeu mit seinen Gewindungen herabhängt, gleichsam das Bild eines rückgezogenen Vorhanges gewährend. Zur einen Seite steht ein grosser schöner Eichbaum. Die Höhle ist gross und geräumig und der Eingang so hoch und weit, dass bequem ein grosses Haus darin stehen könnte. Er ist gradhin zum See gekehrt, sodass man nichts als dessen waldumkränztes Ufer, durch dieses wie ein zärtlich liebendes Auge unter dunkeln Wimpern die Wasserfläche und über Alles weg den in Duftglorie schwimmenden Monte Cavo sieht. — Die sogen. Dianengrotte in Aegypten, welche (von den heutigen Aegyptern Stabl Antar genannt) etwa eine englische Meile südöstlich vom jetzigen Dorfe Beni Hassan in einem Felsenthale liegt, ist ein in den Felsen gehauenes Heiligthum und besteht aus einem Portikus, dem Naos und einer für das Bildniss oder Sinnbild der Göttin bestimmt gewesnen Nische. Im Portikus, welchen acht in zwei Reihen vertheilte Säulen tragen, wovon jedoch nur die eine vollständig erhalten ist, findet sich der Name Amunoff III. (1430 vor Kr.?) und das Bild der löwenköpfigen Herrin der Grotte.

Grotte der Egeria, eine Quellgrotte im Thal Caffarella bei Rom, das Nymfäum des Almo am Fuss einer kleinen Anhöhe mit schattigem Hain. Der Name der Egeria haftet daran ohne Grund, denn es ist wol erwiesen, dass der Hain und die Quelle, wo Numa mit seiner geliebten Beratherin Zusammenkünfte hielt, hier nicht sein konnten.

Grotte von Hato am nordwestlichen Theile der Insel Curaçao, einer der Antillen. Sie ist das Produkt einer vorzeitigen Erderschütterung und hat sich durch Auflockerung einer Kalksteinschicht gebildet. Dies Labyrinth von unterirdischen finstern Gängen und Vertiefungen, in welche man sich nur mit kundigem Führer wagen darf und wo das Thermometer beständig 20½° R. zeigt, haben die früher hier wohnenden spanischen Kolonisten Hato (Sammelplatz der Hirten) genannt, woraus man abnimmt, dass die jetzt ziemlich kahle Gegend früher wahrscheinlich zahlreiche Heerden ernährte. An manchen Stellen der unterirdischen Höhle ist das Meteorwasser von oben durchgedrungen und hat, einen Theil des kohlensauren Kalkes auflösend, Stalaktiten von wundersamer Form gebildet, die bei Fackelscheine sich wie Gespenster ausnehmen. Stellt man sich dazu noch die schwarzen Negergestalten vor, die als Führer und Fackelträger vorangehen, so wird man gestehn, dass kein Theater eine Höllenscene besser, als man sie dort zu sehen meint, schauzugeben vermag. Die Kalkhöhlen liegen an der Küste, über welche sie sich jedoch mehr denn 300 par. Fuss erheben.

Grotte der Isis bei Vulci; s. „Grotta d'Iside."

Grotte von Kumä, s. „Grotte der Sibylle."

Grotte der Maria Magdalena bei Marseille, s. den Orts- und Heiligenartikel.

Grotte von Megaspelaion, Höhlenkloster im Hochlande von Bura in Ostachaja.

4*

Das Gebäude dieses grössten und reichsten Klosters Griechenlands ist, wie es nach mehrfacher Zerstörung wiederhergestellt worden, nicht sehr alt und nur durch die Art seiner Anlage merkwürdig. Vor einer Felsgrotte, welche bei einer Höhe von 120′ im Lichten sich in der Mitte bis 90′ in die Bergwand hinein erstreckt, ist eine mächtige Mauer von 60′ Höhe aufgeführt, die in einer Länge von 180′ die ganze Oeffnung der Höhle schliesst. Innerhalb dieser Mauer, im kühlen und feuchten Schoose der Grotte, liegen die Kirche, die Keller und Magazine; eine Quelle dringt aus dem Grunde hervor. Auf der Mauer aber sieht man eine Reihe kleiner Zellen gebaut, welche mit Holzgallerien vorragen und vom natürlichen Grottengewölbe bedeckt sind. Oberhalb dieses Höhlenbaues hebt sich die senkrechte Felswand noch 600′ zu steilen Felsgipfeln, welche mit Wartthürmen besetzt sind; unterhalb des Klosters ziehen sich Gartenterrassen hinunter. (Vergl. Ernst Curtius: Peloponnesos I. 473.)

Grotte der Melusine bei Sassenage, eins der sieben Wunder der Dauphinee. Die reizende Mär von der schönen Nixe wird an vielen Orten Südfrankreichs, wo Höhlen sind, erzählt; vielleicht ist sie aber vom Thale Graisivaudan ausgegangen, das die Fantasie zum Schauplatz vieler holder Märchen machte und das sich durch seine hohen und milden Naturschönheiten recht dazu eignet. Das Dorf Sassenage (bei Grenoble) liegt am Fuss kleiner Felsen, aus deren Klüften, und wo nur eine Fläche sich gebildet hat, schöne Sträucher und selbst grosse Bäume emporwachsen. Man steigt im Schatten von Lauben, die ohne Hilfe eines Gärtners sich selbst geflochten und gewölbt haben, eine kleine Anhöhe hinan; dann schmiegt sich der Weg an den Felswänden hin, und unerwartet steht man vor der Grotte. Die Form dieser Höhle hat dadurch etwas sehr Seltsames, dass sie keinem Gewölbe, sondern einem weiten Thore gleicht, das von einem riesigen Architrav überdeckt wird. Ein heller Bach rinnt aus der Grotte hervor, die sich in labyrinthische Gänge zweigend tief in den Felsen hineinzieht. Wer an den Abhang des Berges gelagert der Tieckschen Novelle gedenkt und die hellen Tropfen sieht, die von den bemoosten Steinen sanft herabfliessen, der meint da wol etwas zu sehen wie Melusinens Thränen über ihr verlorenes Glück. Noch immer ist die Nixe der Grotte bedacht die Menschen reichlich zu beschenken. Ihre Quelle erfrischt und befruchtet die Wiesen weit umher. Auch erzählt man, dass Melusine Demanten ausstreut, welche die Eigenschaft haben, dass Liebende, wenn sie hineinschauen, den Gegenstand ihrer Liebe erblicken, und wär' er weit von ihnen entfernt, und lägen selbst Berge und Seen dazwischen; dagegen heisst es, wer keine Seele liebe, in dessen Hand verwandle sich dieser Edelstein in einen trüben Kristall.

Grotte von Montecatine, eine neuentdeckte Höhle jener Art, wo die Natur — Kunstspiele getrieben. Im J. 1852 erhielt man aus Italien folgenden Bericht. „Eine ganz seltsame Grotte, bis jetzt von 800 Fuss Länge und 70 F. Weite, mit Stalaktiten und Stalagmiten (Tropfstein und rundem Tropfstein) von den mannichfaltigsten und fantastischsten Bildungen, auf deren Schöpfungen Jahrhunderte vergangen sein müssen, reich inkrustirt, ist ganz kürzlich zu Montecatine in Toscana entdeckt worden, welcher Ort durch seine kräftigen Mineralquellen berühmt ist. Ein sehr sonderbarer Umstand hängt mit dieser Grotte zusammen, nämlich dass ihre Temperatur fortwährend auf 96 Grad Fahrenheit steht, was bei der verschlossenen Luft es unmöglich macht sich hier aufzuhalten wenn man nicht ganz nackt ist, und selbst dann ist starker Schweiss unvermeidlich. Das allenthalben langsam hereinsikkernde Wasser hat drinnen eine Art See gebildet, den man jetzt mit einem unten platten Boot versehen hat zur Bequemlichkeit der Besucher. Die Grotte ist bisher nur bis zu der oben angegebenen Ausdehnung erforscht worden, man hält es aber für ausgemacht, dass sie sich in grossen Aesten weiter verbreitet, wovon schon Spuren aufgefunden sind."

Grotte der Sibylle zu Kyme oder Kumä (j. *Cuma*) in Kampanien. Diese Grotte am Fusse des Kumanerfelses (eine geräumige Aushöhlung mit hoher Treppe in der Seitenwand hinauf, die zu einem schmalen Sitze ausläuft) soll die Herberge der Seherin Amalthäa (auch Demofile oder Herofile genannt) gewesen sein. Zusammenhängen soll die Höhle mit einer andern angeblichen Grotte der Kumanersibylle am Golfe von Bajä. Eine zweite neuerdings am Monte di Cuma entdeckte Grotte scheint den Titel „Sibyllengrotte" mehr als die erste zu verdienen.

Grotten von Beni Hassan, — 30 bis 40 Katakomben, ausgehauen im Abhange der bei diesem ägyptischen Dorfe am östlichen Nilufer sich erhebenden Hügel. Nur die grössern haben ihrer Malereien wegen einige Bedeutung. In der einen sind Weber, Spinner, Wasserträger, Barbiere, Tänzer in der Ausübung ihres Handwerks, beziehentlich ihrer Kunst begriffen; in einer andern befindet sich ein Jagdstück, und im Hintergrunde führen zwei Kämpfer die verschiednen Touren des Ringkampfes aus; die Farbe des einen Ringers ist schwarz, die des andern roth. In

derselben Katakombe sieht man die Bastonade ertheilt Männern und Frauen; die erstern liegen dabei am Boden und werden gehalten, während die letztern sitzend die Schläge auf entblössten Schultern empfangen. Neben dieser Scene weidet eine Schar buntgemusterter Stiere; den übrigen Theil der Wand füllen Boote und allerlei Früchte aus. Auch sieht man Schreiber, die ein Verzeichniss verschiedner ihnen vorliegender Gegenstände aufnehmen; dieselben Gegenstände wiederholen sich übrigens mit wenig Abwechslung auch in den andern Grotten. Jede der grössern Katakomben enthält sechs Säulen, welche — wie im Tempel zu Kurneh — vier unterhalb der Blume zusammengebundne Wasserpflanzen darstellen.

Grotten bei Bura in Ostachaja. — Am nordöstlichen Fusse des buräischen Felsberges liegt ein Gehöft des Klosters Megaspelaion, von wo durch dichtes Gebüsch und Pinienwaldung, an alten Gräbern und Fundamenten vorüber, ein Pfad hinauf zu einem pyramidalischen Felsen führt, welcher drei Grotten nebeneinander enthält. Von ihnen hat das Gehöft seinen Namen Trupia, „die Löcher." Das Innre der Grotten ist künstlich erweitert und die eingehauenen Nischen für Weihgeschenke bezeugen die heilige Bedeutung des Orts. Vor dem Eingange war eine Halle angebaut und eine künstliche Terrasse mit Stützmauern, in welchen sich alte Balkenlöcher finden. Ueber der mittlern Grotte sieht man einen im Fels ausgehauenen Menschenkopf. Dies Denkmal, das im denkmälerarmen Küstenlande der Buräer besondre Aufmerksamkeit erregt, ist die Orakelgrotte des buräischen Herakles, 30 Stadien graden Weges von Helike. In derselben stand ein nicht grosses Bild des Gottes und vor diesem ein Tisch mit Astragalen; mit je vieren solcher Knöchel wurde gewürfelt und die profetische Bedeutung jedes Wurfes konnte man auf einer in der Grotte aufgestellten Tafel nachsehen.

Grotten von Kurnah (oder Kurneh) — zahlreiche Grabhöhlen in dem Hügel „Schech Abd el Kurneh", welcher hinter dem Rameseum in der Thebais liegt. Eins der interessantesten dieser Felsengräber ist so wolerhalten, dass es von Fellahs bewohnt wird. Es besteht aus einem transversen Korridor und einem langen schmalen Gange, dessen Decke nach der hintern Wand zu aufsteigt, während der Fussboden in derselben Richtung fällt. Es gewährt dies von der hintern Wand aus eine falsche Perspektive. In dem Korridor links beim Eintritt ist in fünf Reihen ein grosser Zug äthiopischer und asiatischer Häuptlinge dargestellt, die dem ägyptischen Herrscher ihren Tribut darbringen. In der obersten Reihe sieht man Schwarze und Andere von rother Farbe in kurzer Kleidung, welche Leoparden, Affen, Felle, Elfenbein und getrocknete Früchte bringen; die zweite Reihe bilden Personen von hellrother Farbe, mit langem schwarzen Haar, welches in Locken auf ihre Schultern herabfällt, aber ohne Bart; ihre Kleidung besteht in einem kurzen Schurz um die Lenden und reich gearbeiteten Sandalen. Sie führen kostbare Geschenke mit sich, unter andern mit Blumen gezierte Vasen von eleganter Form und Halsketten. In der dritten Reihe kommen die Aethiopier, die Führer im ägyptischen Kostüm, die Uebrigen mit einem härenen Schurz bekleidet. Sie bringen goldene Spangen, Elfenbein, Federn, Straussenеier, Häute, Affen, Leoparden, Hunde mit reichen Halsbändern, eine Giraffe und einen Zug langgehörnter Stiere. Die vierte Reihe enthält Männer von weisser Farbe mit kurzem Haupt- und Kinnhaar, bekleidet mit langen weissen Gewändern. Unter ihren Geschenken bemerkt man Handschuhe, Vasen, Wagen und Pferde, einen Elefanten und einen Eber. In der fünften Reihe erblickt man Aegypter an der Spitze, denen äthiopische Frauen folgen, welche ihre Kinder in Schwingen tragen, welche vom Halse hernieder hängen. Die Gaben werden in Gegenwart des Königs, welcher auf einem Thron sitzt, niedergelegt und ein Verzeichniss derselben von ägyptischen Schreibern aufgenommen. Auch der schmale Gang enthält Gegenstände der interessantesten Art. An der linken Wand sind Stubenmaler, Zimmerleute, Seiler und Bildhauer in voller Thätigkeit, von welchen letzten einige einen grossen Block behauen, während andre an einer Sfinx und zwei Statuen arbeiten. Weiter hinauf werden Ziegel geformt, und ein Mann, welcher eine Flüssigkeit über einem Kohlenfeuer wärmt, sucht letztes durch einen Blasebalg, den er mit dem Fuss tritt und dann wieder an einem Stricke emporzieht, zu hellerer Flamme zu beleben. An der rechten Wand werden Gäste, Männer und Frauen, welche letzte inzwischen abgesondert von den ersten sitzen, durch Musik unterhalten und eine Sklavin reicht einer Dame Wein in einer Schale, welche diese dann einem hinter ihr stehenden Sklaven zurückgibt.

Grotten der Kyklopen. — In der Schlucht hinter Prónia, der Vorstadt von Nauplia, findet man Grotten von Menschenhänden tief in das weiche Gestein hineingegraben: das sind höchst wahrscheinlich die den Kyklopen beigemessenen Höhlengänge, welche Strabon als bei Nauplia liegende Grotten mit den damals darin befind-

lichen Arbeiten erwähnt. Der Umstand, dass man schon am Eingange Vasenbruchstücke von grosser Schönheit gefunden, macht eine genaue Durchforschung dieser Gänge höchst wünschbar.

Grotten von Lykopolis, Todtengrotten der einstigen Aegypterstadt, nah dem heutigen E'Siut. Sie liegen in vier Reihen übereinander und sind von verschiedner Breite und Tiefe, doch ist keine tiefer als 100 Fuss. Die Malereien und Skulpturen, welche sonst Eingänge und Wände zierten, sind grösstentheils vernichtet; in einer Grotte der zweiten Reihe sieht man noch eine Anzahl Kämpfender, die mit Speeren und grossen, fast den ganzen Mann deckenden Schilden bewehrt sind.

Grotten von Muggendorf in der sogen. „Fränkischen Schweiz", 25 Dolomithöhlen mit Petrefakten, Fossilien und Tropfsteingebilden. Die Berühmtesten dieser Höhlen sind: die Gailenreuther H., die Ludwigshöhle, die Oswaldshöhle, die Rosenmüllerhöhle, die Schönsteinhöhle, die Witzenhöhle und die Wunderhöhle. Die Gailenreuther, auch Zoolithenhöhle genannt, hat 6 Abtheilungen, deren eine 130′ Länge bei 18′ Höhe und 40′ Breite hat. Sie bietet eine reiche Fundgrube von Thierskeletten, wovon Grund und Wände starren, und eine Stalaktitenkammer mit den seltensten Schönheiten (Säulen, versteinten Kaskaden etc.). Die Rosenmüllerhöhle, mit glänzenden Stalaktiten, hat eine hohe Merkwürdigkeit an ihrem Innberge. Herrliche Stalaktiten hat auch die Schönsteinhöhle; mit solchen von weissem Tropfstein glänzt die Ludwigshöhle, und mit einer versteinten Kaskade bietet die Oswaldshöhle ihr Naturkunststück. Die Witzenhöhle, 300′ lang, hat sich als eine heilige Grotte der Heidenzeit kundgegeben; man hat darin ein Götzenbild, Urnen und Menschenknochen gefunden.

Grotten der Nereiden heissen die Felsgrotten des Strandes von Kardamyle (j. Skardamúla) in der Landschaft Lakedämon. In Kardamyle, dem Hafen von Sparta, sollte laut der Sage jener Pyrrhos eingelaufen sein, der um die Tochter des Menelaos freite; die Nereiden, heisst es, bestiegen die Uferhöhen (wo ein Heiligthum die Stelle bezeichnete), um sich den Sohn des Achill und seinen schönen Brautzug zu besehen.

Grotten von Selseleh oder Silsilis in Oberägypten. Der Berg Selseleh, welcher den Nil in ein enges Bett zusammenpresst, zeigt die berühmten Sandsteinbrüche, deren ungeheure Excavationen die Massen des Materials errathen lassen, die hier Jahrtausende hindurch zu den Gebäuden des untern Landes entnommen worden sind. Der Block einer Sfinx ist am Ufer zurückgeblieben. Viele der Höhlen, aus welchen die Steine entführt waren, sind zu Grabstätten benutzt worden, die man mit Malereien und Hieroglyfen geschmückt findet.

Grotten in der Thebais. — Eine kleinere Kette von Felshügeln, die abgesondert vor dem grossen Gebirgstocke Oberägyptens liegt, ist auf beiden Seiten zu Gräbern benutzt. Dahinter öffnet sich das libysche Gebirg zu einem grössern Amfitheater von Leichenwohnungen. In etwa zweistündiger Strecke ist hier der Kalkfelsen bis auf die Höhe von 300′ in allen Richtungen zu Gruftgewölben ausgehölt. Steile beschwerliche Fusspfade führen zu ihren mehr oder minder geräumigen Eingängen hinauf, und durch diese in lange Gänge, nebst Kammern und Sälen zu beiden Seiten, mit Nebengängen, die sich labyrinthisch verzweigen und den ganzen Berg durchsetzen. Nach dem Untergange des ägyptischen Kults wurden diese Grabstätten der Sitz kristlicher Religiosität; dies war die thebaische Wüste, in welche die Einsiedler des 4. Jahrh. sich zurückzogen, um in gemeinsamer Enthaltsamkeit und Beschaulichkeit zu leben. Auf diese friedlichen Bewohner folgten später rohe Araber, deren jetzt nur 300 (einst etwa 3000) diese weiten Höhlen mit ihren Herden bewohnen. Schädel und Mumienreste sind ihr Sitz, und Särge liefern ihnen das Holz zur Mahlzeit. Diese Höhlenaraber dienen den Reisenden als Führer durch die finstern labyrinthischen Gänge und treiben Handel mit den aufgestöberten Alterthümern. — So verwirrt und labyrinthisch die theils verfallnen, theils in frühern Jahrhunderten durchwühlten Gänge jetzt sind, so ist doch wahrnehmbar, dass sie einst eine grössere Ordnung hatten. Man erkennt noch, dass sie symmetrisch je zwei und mehre in gleicher Höhe angebracht und durch innre Gänge und Treppen verbunden waren, weshalb auch wol die Griechen, anspielend auf die Reihen von Löchern nebeneinander und auf die Töne, welche der Luftzug hervorbrachte, sie Syringen oder Flöten nannten. Rang und Stand der Bestatteten unterscheidet man noch jetzt an der Einrichtung der Gräber. Die der Vornehmern sind unten, die der Geringern weiter oben angebracht, jene mit grössern Eingängen, oft mit einem zwar schmucklosen aber glattpolirten in den Fels gehauenen Vorhof. Auf diesen Vorhof folgt gewöhnlich ein Saal, in welchem Stützen ausgespart sind und an den sich die Gänge und Gemächer ohne ersichtliche Regelmäsigkeit anschliessen. Auf beiden Seiten der Säle öffnen

sich dann wieder schmale Gänge, wo die Mumien gewöhnlich in brunnenartigen Vertiefungen liegen, die bis zur Tiefe von 45 Fuss gehen und bisweilen mit Einschnitten zum Herabsteigen versehen sind. Architektonischer Schmuck findet sich nicht, die gradlinigen Felder der Bildwerke machen die Abtheilungen. Die Decke ist oft wie ein Tonnengewölbe ausgehauen und mit einfachen geometrischen Zierathen (wie man sie sonst in ägyptischen Bauten nicht wahrnimmt) geschmückt. Im Hintergrund der Katakombe finden sich oft Figuren in hocherhobner Arbeit. Von grossem Interesse sind die Wandmalereien, welche ausser der öftern Darstellung des Todtengerichts häufig Lebens- und Geschäftschilderungen aufweisen und uns damit so manchen Blick in das Privatleben der alten Aegypter vermitteln. — In einem Seitenthale sind ähnliche Todtengrotten entdeckt und geöffnet worden, Prachtgrüfte, welche mehr denn 300' in den Fels hineinführen und durch Malereien aus der Blütezeit der Aegypterkunst ausgezeichnet sind. Es sind Königsgräber, und noch wird dies öde, von zerrissenen Felsen und Bergstürzen eingeschlossene, von keinem Grashalm bewachsene, nur etwa von Schakals und Hyänen besuchte Thal, ein wahres Todtenthal, vom Volk als die „Pforten der Königsgräber" (Beban oder Biban el Moluk) bezeichnet. Diese allesammt Königen der thebaischen Dynastien angehörenden Grabstätten sind sonder Zweifel bei Lebzeiten der betreffenden Fürsten baubegonnen worden, denn der erste Saal enthält jedesmal Verheissungen langer Regierung. Auch die folgenden Gemächer sind mit Gemälden und Inschriften geziert; der König wird in letztern jedesmal mit der Sonne verglichen, dieser gleich spende er Wolthaten solang er über der Erde sei, auch verschwinde er sonnengleich und werde sonnengleich wiederkehren. Ein Alabastersarg, aber seiner Decke und seiner Mumie beraubt, wurde inmitten eines grossen Saales gefunden. — Unzählbar ist die Zahl der Mumien und Alterthümer, welche Neugier und Aberglaube ebensowol wie wissenschaftliche Forschung aus diesen verschiednen Grabhöhlen gezogen haben, aber noch warten unermessliche Leichengeschlechter darin der Auferstehung, welche die Priester verhiessen, ja für so manche Todtenreihe wird der 3000jährige Cyklus der Seelenwandrung, den die Priester bestimmten, bereits verflossen sein.

Grottentempel, Hölentempel. Ueber die ägyptischen s. den Artikel „Aegyptischer Baustil", über die bramanischen und buddhistischen den Art. „Indische Kunst"; ferner s. den die ägyptischen, indischen und anderweiten Felsentempel zusammen betrachtenden Artikel „Tempelbauten."

dalle Grottesche, Zubenennung des florentinischen Freskomalers Bernardino Barbatelli (1542—1612), der zumeist unter dem Namen Poccetti bekannt ist. Er wird auch bei seinen Landsleuten als *Bernardino dalle Facciate* oder als *Bernardino dalle Muse* bezeichnet, welche Benennungen auf seine Arbeiten hindeuten, deren man in Florenz noch viele sieht. Weiteres unter „Poccetti."

Grottesken, *Grottesche,* nennt man in der Ornamentik die fantasiespielige Verbindung des Pflanzenwerks mit allerlei Bildungen thierischer und menschlicher Körperlichkeiten. Der Name für diese Verzierungsweise kam in Italien auf, wo man zunächst bei Untersuchung alterthümlicher Hypogäen, die man gemeinhin Grotten nannte, solcherlei Verzierungen als Wandschmuck fand, die theils durch ihre Seltsamkeit theils durch ihre Kunstreichheit auffielen. Aehnliche wandeinfassende Verzierungen wurden dann immer mehr an aufgegrabnen Zimmerresten verschütteter Römerbauten wahrgenommen, so in den Bädern des Titus und der Livia zu Rom, in der hadrianischen Villa zu Tivoli, in Gebäuden zu Puteoli, Herkulanum und Pompeji. Raffael, der sie an den zu Rom blosgelegten antiken Bauresten studirte, fand sie so nachahmenswerth, dass er dergleichen durch Giovanni da Udine in den vatikanischen Loggien theils in Stucco theils in Farben ausführen liess. — An rechter Stelle angebracht werden gemalte oder plastisch ausgeführte Grottesken immer erfreuliche Wirkung machen, die Wirkung aber wird um so reiziger sein, je vollendeter und schönsinniger das Ineinanderspiel der Pflanzenzüge und Lebensgebilde erscheint. Zu vollendeter Schönheit solchen Ineinanderspiels kann es natürlich nur ein Künstler bringen, bei dem sich dichterische Begabung mit zeichnerischer (bildnerischer) Virtuosität verbindet. — Von den Grottesken unterscheiden sich die „Arabesken" oder „Moresken", welche lediglich aus Pflanzenspielwerk bestehen. — Aus der Kunstliteratur über Gr. haben wir anzuführen Androuet dict du Cerceau: *livre de grotesques, Paris* 1566 (ein sich seltenmachendes Werk, das aus 35 Kupferblättern in Folio mit 2 Bl. Text besteht und wovon ein Exemplar aus Kurfürst Augusts Reisebibliothek sich in der Staatsbibliothek zu Dresden vorfindet), Hans Schmisek: „Neues Groteschgen-Büchlein" (ein ebenso seltnes, aus 17 schöngestochnen Blättchen bestehendes Werk, dessen Autor in der Ersthälfte des 17. Jahrh. als Hofkupferstecher zu München blühte) und P. Santi-Bartoli: *Parerga atque ornamenta ex*

Raphaelis Sanctii prototypis a J. Nannino Utinensi in Vaticani Palatii Xystis partim opere plastico partim coloribus expressa.

van Grotvelt, J. H., jetztlebender Maler zu Ravestein bei Nimwegen, bekannt durch Fruchthandelstücke mit Mond- und Kerzenbeleuchtung.

Grubenbilder, Bilder aus dem Bergmannsleben, entwarf und zeichnete nach der Natur Eduard Heuchler, der neuerdings eine Folge von vierzehn Darstellungen aus dem Berufsleben des Freiberger Berg- und Hüttenmannes unter dem Titel: „*Album für Freunde des Bergbaues*“ zu Freiberg herausgab. (In Lithografien von Bässler, welche Hanfstängl in Dresden tongedruckt hat.) Das erste Blatt zeigt uns die „Betstube.“ In zwei Gruppen sind die Bergleute jeden Alters zur Morgenandacht versammelt, Alle schon bis auf den Fahrhut zur Arbeit gerüstet. Auf dem zweiten Blatte wird in sehr gefälliger Gruppirung die „Anstellung zur Arbeit“ verschaulicht. Die vier folgenden Blätter betreffen die „Einfahrt in den Schacht“, die „Häuer vor Ort“, den „Förstenbau“ und die „Aufsetzstunde.“ Das siebente Blatt gewährt einen Blick in das „Füllort.“ Es versetzt uns in die Tiefe des Schachts, wo wir bei Grubenlichterschein vielfältiges Gestänge und Maschinenwerk sehen, welches da unten, wie von unsichtbarer Hand getrieben, so unheimlich zu arbeiten pflegt. Seitwärts aus der Strecke naht sich der Förderwagen mit der Fördermasse, dessen Inhalt zutagegewunden werden soll. Eine kleine Gruppe, wie es scheint von jungen Akademisten, belebt an der andern Seite den unterirdischen Raum. Bl. 8 bringt die „Ausfahrt.“ Bl. 9 gibt in der „Heimkehr“ ein sehr ansprechendes Genrebild, welches drausen unter Gottes lichtem Himmel vor der Hütte des Bergmanns spielt. Alles freut sich des Heimgefahrnen, das Weib mit dem Kleinsten tritt ihm entgegen, die grössern Kinder verlassen ihr Spielzeug, die alte Grossmutter schaut lächelnd und bewillkommnend durch das Schubfenster. Auch Bl. 10, die „Scheidebank“, ist voll glücklich erfasster Motive. Die Karaktergestalt eines alten Steigers, welcher ganz in Betrachtung versunken durch die Brille den Gehalt einer Stufe zu prüfen scheint, der Junge, der die Butterstolle diesen Augenblick jeder Bergstolle vorzieht, der mit durchnässten Kleidstücken dekorirte Ofen, die lebendige Geschäftigkeit oder Privatfehde an der Scheidebank, — das Alles bringt in die Darstellung mehr, als eine blose Verbildlichung des Vorhandenen bieten würde, und zeugt von Heuchlers offenem Sinn für eine dichterische Auffassung der Situationen. Die drei folgenden Blätter geben Hüttenwerksbilder, worauf die „letzte Schicht“, das Begräbniss eines Bergmanns, der Folge dieser Beruflebensbilder tiefernsten Schluss gibt.

Grüber, Bernhard, seit 1845 Baudirektor und Professor der Baukunst an der Kunstakademie zu Prag, früher Professor zu Regensburg, geb. 27. März 1807 zu Donauwörth in Schwaben, hat sich nicht nur als praktischer Architekt bewährt, sondern auch als Kunstschriftsteller weitertragenden Namen gemacht. Seine erste schriftstellerische Leistung war die 1830 zusammengestellte *Beschreibung von St. Johann in Monza*, welche indess erst 1840 durch den Regensburger historischen Verein zum Druck besorgt ward. Früher gelangte zum Druck seine zweite Arbeit, die *Karakteristik der mittelalterlichen Ornamente in Baiern* (München 1834). Dann folgten *Vergleichende Sammlungen für mittelalterliche Baukunst*, deren erster Theil 1837, deren zweiter, die „Konstruktionslehre“, 1841 zu Augsburg erschien. Ein Hauptverdienst dieses Werkes ward darin erkannt, dass es nicht blos manchfaltige Beispiele gibt, sondern das ursprüngliche Sistem der Gothik nach seinen ächten alten Regeln in theoretischer Konsequenz zu erörtern sucht, wonach es jedem Künstler leicht werden muss, ähnliche Konstruktionen mit Sicherheit zu bilden. Was Stieglitz, Boisserée und andre Vorgänger nur im Allgemeinen oder in einzelnen Beispielen andeuteten, dass die Formenbildung der altdeutschen Baukunst auf dem Grunde des gleichseitigen Dreiecks und des Quadrats beruhe, wird durch Grüber in allen Details, besonders in allen Profilen und Gliederungen nachgewiesen. Einer grössern Vollständigkeit in der Bebeispielung waren durch die Verlagshandlung, welche ein billiges Werk haben wollte, Schranken gesetzt. Der Kritik blieb nur zu wünschen, dass die noch fehlende Theorie der Gewölbe, die Strebepfeiler, die Aufrisse ganzer Ansichten und Thürme in Ergänzungsheften nachgebracht würden. Bezüglich des Verhältnisses zu Vorgängern äusserte sich der Autor gegen Ludwig Schorn (vergl. die Mitth. der Grüberschen Briefstelle im Schornschen Kunstblatte 1841, Nr. 65) mit folgenden Worten: „Die sämmtlichen englischen Werke gewährten mir wenig Aufschlüsse, denn den Bauten Englands liegt nicht die schöne geometrische Konstruktion zugrunde, welche die Gebäude Deutschlands auszeichnet, und die Profile sind unmotivirter, flacher als bei uns. Die Sammlung der französischen Kathedralen enthält wenig für Konstruktion, und somit sind es Boisserée, Moller, Stieglitz und Puttrich, denen ich grösstentheils meine Aufklärungen verdanke. Was

Cäsariano und nach ihm Rivius von Regeln mittheilen, ist in der Anwendung unhaltbar, denn der Mailänder Dom, auf welchen jene Vorschriften sich stützen sollen, ist nach dem Quadrate und Cubus und nicht nach Dreiecken entworfen, wie sich auf den ersten Blick ergibt. Mithin sagen jene beiden Schriftsteller eigentlich nur: dass es bestimmte Regeln in der deutschen Baukunst gebe. Die geometrische Einleitung bezieht sich nur auf die Entwurfsweise der alten Meister, und diese Zeichnungen verdanke ich grösstentheils alten unvollendet gebliebenen Werkstücken, auf denen solche Risse eingegraben waren." — Als weitere Publikationen von Grüber sind mehre ins Reiseliteraturfach spielende bekannt, wie *Regensburg und seine Umgebungen* (drei Hefte mit K. in Grossfolio, 1844), *der Donaustrom und seine Merkwürdigkeiten, panoramisch gezeichnet* (mit 200 Originalansichten und Text, Regenburg 1844) und *der bairische Wald oder Böhmerwald, illustrirt und beschrieben* (in Verbindung mit Ad. Müller herausgegeben, zweite sehr vermehrte Ausgabe 1851, mit 37 Stahlstichen, einer Musikbeilage und einer Karte). Uebrigens erschienen von Grüber mehre Programme und viele einzelne Abhandlungen, welche letztre in verschiednen Zeitblättern sowie in den Sammlungen des Regensburger historischen Vereins zu finden sind. Als druckberechnet wurden uns angegeben „die ältesten Baudenkmale in Baiern" (in acht Heften) und „Entwürfe zu Denkmälern und Grabstelen" (in vier Heften), ohne dass wir verbürgen könnten, dass sie zu Publikationen gediehen sind oder noch gedeihen. — Ein lebensgrosses und lebentreffendes Bildniss des Architekten sah man von Seibertz' Hand 1847 in dessen Atelier zu Prag.

Grübler, J. S., Verfasser einer „Beschreibung des kurfürstlichen Erbbegräbnisses und der fünf Kirchen in Freiberg" (Leipz. 1731).

Gruftbauten. — Unter allen Völkern des Alterthums haben bekanntlich die Aegypter das Meiste und Erstaunlichste im Gräberbau geleistet. Ihnen gehört in der Geschichte des Grabbauwesens die vorderste Stelle; sie haben uns eine Menge Monumente in Frei- und Hochbau wie in grottenhaftem Felsbau hinterlassen, die sich ebensosehr durch ihr hohes und höchstes Alterthum und ihre zeitentrotzende Dauer wie durch ihre Anlage und Konstruktion, ihre öftere ausserordentliche Umfänglichkeit und imponirende Grossheit merkwürdig machen.

In ältesten Zeiten scheint für freistehende Gruftbauten die sarkofagartige Form die einzig bräuchliche gewesen zu sein. Selbst die Pyramiden scheinen aus ihr erst hervorgegangen. Das gewaltige Grab unweit Daschur, etwa 300 Fuss lang, 200 Fuss breit und 30 Fuss hoch, noch heutzutage „*mustabat el pharaun*" (das Faraonengrab) genannt, gehört ohne Zweifel einem Könige an, und den Kern der Stufenpyramide von Sakkara bildet ebenfalls ein längliches Rechteck. Diese kolossalen Steinsarkofage enthalten über dem Erdboden keine zugängliche Kammer, ebenso wenig wie ihre Nachfolger, die Pyramiden. Aber erst mit der Aufnahme dieser scheint eine regelmäsigere Anordnung der ägyptischen Todtenfelder eingetreten zu sein.

Wir finden in jenen Zeiten im Allgemeinen eine zwiefache Art von Gräbern: die auf der geebneten Fläche der Wüste von mächtigen Steinblöcken in Gestalt unsrer Rasenhügel erbauten, und die an senkrechten Wänden eingearbeiteten Felsengräber. Das Prinzip in der Anlage beider ist im Grunde ein und dasselbe. Die erstern stehen in Reihen geordnet, wie zu Gizeh, rings um die Pyramiden der verschiedenen Herrscher geschaart. Sie enthalten meistentheils eine kleine zugängliche Kammer zu ebener Erde, nicht zur Aufnahme, sondern zur Verehrung des Verstorbenen bestimmt, in gewissem Sinne eine Kapelle über seinem Grabe. Mit Darstellungen und Inschriften ausgeschmückt, diente sie den Ueberlebenden zu einem Orte stiller Trauer und zur Darbringung von Gaben und Opfern für den Hingeschiedenen. Mitten durch den Steinhügel aber senkt sich ein etwa 30—40 Fuss tiefer Schacht in den Felsen hinab, an dessen Ende die eigentliche Sarkofagkammer befindlich, meist roh bearbeitet ohne eine Spur von Inschrift. Bei den Felsengräbern findet sich dieser Schacht unmittelbar in der grössern zu Tage liegenden Kammer, selten aber hinter derselben. Im Laufe der Zeiten sehen wir, theils durch die Vergrösserung der Familien bedingt, theils durch den veränderten Ritus bei der Bestattung hervorgerufen, die Anzahl der Kammern zunehmen, selbst grössere Säle, deren Decke von Pfeilern getragen wird, sind angelegt, um reichhaltige Versammlungen darin aufzunehmen. In der 6. und 7. Dynastie, wo diese Anordnung sittewird, sind gegen den sonstigen Gebrauch sogar die kleinern Kammern selbst, durch horizontale Wände getheilt, zur Beisetzung von Mumien eingerichtet. Auch die Felsengräber gewannen je länger je mehr an Ausdehnung. Von den kleinen unansehnlichen Gemächern des Königs Chufu bis zu den tempelartigen Gräbern der 12. Dynastie bei Beni Hassan ist eine stufenartige Entwicklung derselben wahrzunehmen, und die letztern gewinnen für die Architek-

tur der Aegypter noch dadurch an ganz besonderm Interesse, als in ihnen fast einzig und allein verschiedene Säulenformen aus dem alten Reiche aufzuweisen sind.

Betrachten wir das einfache architektonische Detail, wie es uns in den ursprünglichen Kammern der ersten Gräber entgegentritt, so ist dies entschieden aus dem Holzbau hergenommen. Die Eingangsthür, meist so schmal, dass nur ein Mensch hineinschlüpfen kann, zeigt unter dem graden Sturze einen runden tragenden Balken, desgleichen ist die Steindecke der Kammer nicht selten in der Art ausgebildet, als bestehe sie aus nebeneinandergelegten Baumstämmen. Es ist eine typische Anordnung, dass in dem Innern der kleinen Cella eine blinde Thür sich angebracht findet, welche symbolisch auf den Eingang zu der unterirdischen Gruftkammer deutet, die den Körper des Todten enthielt; auch diese Thür erscheint in ihrer Ausbildung dem Lattenwerk nachgeahmt; das umrahmende Glied bildet ein mit Bändern umwundener Stab, und die bekrönende Hohlkehle scheint ihren Ursprung entweder nebeneinander gesteckten überhängenden Palmblättern oder auch dergleichen Straussenfedern zu verdanken. Ueberall tritt es uns entgegen, dass die Architektur der Aegypter aus dem Pflanzenreiche ihres Bodens aufgewachsen und nur in seltenen Fällen aus dem todten Steinreiche der Wüste.

Es könnte scheinen, als fände dasjenige was bisher über die Anordnung der Privatgräber gesagt ist, auf die Gräber der Könige, die Pyramiden, keine Anwendung, und dennoch ist der Unterschied kein wesentlicher. Die zugängliche eingebaute Kammer jener sehen wir hier in einen abgesonderten, dem Grabe vorliegenden Tempel umgewandelt; der senkrechte tiefe Schacht mit der unbeschriebenen Gruftkammer an seinem Ende wechselt hier in einen schräg geneigten, theils um das Einbringen des schweren Steinsarkofages zu erleichtern, theils um der wachsenden Grösse des Baues keinen Eintrag zu thun. Der Unterschied liegt vorzugsweise in der äussern Form, und zu dieser mögen die vielfachen, besonders in den nubischen Wüsten aus dem flachen Felsboden isolirt auftauchenden pyramidalen Bergkegel Anhalt und Muster gegeben haben. Die Sarkofagkammern der alten Pyramiden sind ursprünglich ganz oder doch zur Hälfte in dem gewachsenen Boden angelegt; die Wände des rohen Steins erscheinen mit scharf zusammengefügten, sauber bearbeiteten Quadern bekleidet, und die Decke, wenn nicht wie die älteste Form stufenartig sich zusammenziehend, ist aus schräg gegen einander gestemmten oder auch horizontal liegenden Granitplatten gebildet. Man braucht kaum darauf hinzuweisen, in wie gewaltigen Dimensionen diese Platten oft gearbeitet sind; es finden sich in der grossen Königskammer der berühmten Cheopspyramide Steinplatten von 16 F. Länge, 4—5 F. Dicke und gegen 4 F. Breite, welche wenigstens 400 Zentner betragen. Eine sechsfache Decke sieht man angeordnet, um die Last der darüber gethürmten Pyramide abzuhalten. Es ist eine Ausnahme von der Regel, wenn, wie hier, Sarkofagkammern in dem mittlern Theile derselben angelegt sind, und nur die von jenem Könige gleich ursprünglich intendirte riesenhafte Ausdehnung seines Grabmonumentes mag Veranlassung gegeben haben, den zur unterirdischen Felskammer abwärts leitenden Gang in einen aufwärtsführenden abzuzweigen und die erstere Kammer unvollendet zu lassen.

Die Konstruktion der Pyramiden ist gemäs des dazu verwandten Materials eine verschiedene. Entweder wurden sie vollständig aus Kalksteinblöcken zusammengesetzt, oder es bestand der Kern aus sonngetrockneten Nilziegeln mit einer Umkleidung von Stein, oder es war der Kern aus Stein, der Weiterbau von Nilziegeln und die Umkleidung wiederum massiv. Die scharfsinnige, an vielen Pyramiden nachgewiesne Hypothese von Richard Lepsius, dass die Aufführung sämmtlicher Steinpyramiden in etwa 40′ hohen Stufenabsätzen geschah (und zwar so, dass durch schichtenartiges Umlegen solcher Stufen das Wachsthum derselben bedingt ward, bis der erbauende König starb und der Pietät der Hinterbliebnen der Abschluss des Werkes zufiel) möchte selbst bei den grossen Pyramiden von Gizeh und Sakkara keinem Zweifel mehr unterliegen, ja sogar etliche der Nilziegelpyramiden mögen nach demselben Sistem erbaut sein. Die Mächtigkeit dieser Schichten beträgt etwa 10—15′, und diese Breite reichte zur Aufstellung der Maschinen hin, die laut Herodots Angabe zur Förderung der Blöcke verwendet wurden. Welcherart dieselben gewesen, ist schwer zu entscheiden, doch sind krahnartige Windevorrichtungen den Aegyptern sicher nicht unbekannt geblieben, wenn man auch betreffs der obbemerkten gewaltigen Steinmassen lieber annehmen möchte, dass dieselben mittels Walzen auf schiefer Ebene aufwärtsbewegt wurden. Zur Vollendung einer Pyramide gehörte aber die Ausfüllung der breiten Absätze zu regelrechter pyramidaler Form, und wenn diese hergestellt war, folgten die wolgefügten Steine der Bekleidung, die nach aussen zuerst in rohen Bossen stehengelassen waren und zuletzt im

Ganzen ihre genaue Abarbeitung und fast Polirung erhielten. Der stets gen Nord gerichtete Eingang zur Sarkofagkammer wurde durch diese Bekleidung spurlos überdeckt.

Wenden wir uns von den Steinpyramiden zu den von Nilziegeln erbauten, so sehen wir die letztern von jenen zuvörderst darin abweichen, dass der sonst isolirt stehende Tempel hier unmittelbar mit dem Grabmal verbunden erscheint als eine ihm vorliegende grössere Kammer. Die eine der Ziegelpyramiden von Daschur, wie auch die Labyrinth-Pyramide von Howara, die aber überdies auf der entgegengesetzten Seite noch einen freistehenden Tempel besass, zeigen die Ueberbleibsel solcher Kammern. Es ist wahrscheinlich, dass dies nicht die einzigen Beispiele sind; aber wie die leicht beweglichen Steine der Bekleidung im Laufe der Zeiten zu fremden Zwecken verschwunden sind, so sind es auch diejenigen der Kammern, und der verwitternde Schutt der schwarzen Nilziegel überdeckt die letzten Spuren derselben, sodass die Untersuchung nicht ohne bedeutende Ausgrabungen bewirkt werden kann. Der heutige Anblick der meisten Ziegelpyramiden bietet dem Auge unförmliche dunkle Erdmassen dar, deren einstige Orientirung nach den Himmelsrichtungen nur mit Mühe zu erkennen ist.

Wenn es den grossartigen Bemühungen des Architekten Perring gelang, bei den meisten Steinpyramiden die Eingänge, welche zu den Grabkammern führen, aufzufinden, so hat dies bei den Ziegelpyramiden bisher nicht glücken wollen; keine einzige derselben ist uns zugänglich geworden. Es bleibt unentschieden, sowol an welcher Seite, als auch ob ein senkrechter oder geneigter Schacht zu der unterindischen Kammer leitet. Im Allgemeinen ist die Bauweise dieser Pyramiden von der Art, dass auf eine allmälige Vergrösserung derselben nicht Rücksicht genommen wurde. Ein quadratisches Bassin 4—5 F. hoch, mit Sand angefüllt und horizontal abgeglichen, diente zur Beseitigung der Unebenheiten des Felsbodens als regelrechte Unterlage, und auf ihr wurden die etwa 1½ F. langen, halb so breiten und gegen 5 Zoll dicken, an der Sonne getrockneten Erdziegel in abwechselnden Lagen aufgethürmt; die Zwischenräume bildete trockener Sand und das Ganze erhielt eine Bekleidung von festem Stein, sodass nach ihrer Vollendung kein Unterschied von den massiven Pyramiden zu erkennen war. Andre, wie die Ziegelpyramide zu Abu-Roasch, sind aus gewaltigen, schichtenartig nebeneinander oder umeinander gelegten Mauermassen gebildet, und bei ihnen scheint allerdings auf ein allmäliges Wachsthum Bedacht genommen. Eine solche Bauweise, sich anschliessend an diejenige der Steinpyramiden, ist ohne Zweifel die ältere von beiden; aber es kann nicht geleugnet werden, dass in der Errichtung von Ziegelpyramiden selbst sich schon die schwindende Kraft des alten Reiches dokumentirte. Das leicht zu beschaffende, aber auch leicht zerstörbare Material der Nilerde ward gewählt, um in möglichst kürzester Zeit bei schwankenden Zeitumständen Bauwerke herzustellen, die wenigstens äusserlich sich mit denen der Vorfahren zu messen vermöchten; übertünchte Gräber im eigentlichen Sinne des Wortes. Der zweiten Hälfte der Dynastien des alten Reiches muss vorzugsweise der Bau der Ziegelpyramiden zugeschrieben werden, und fast die einzige, deren Erbauer wir mit Bestimmtheit anzugeben wissen, die Pyramide des Labyrinths bei Howara, gehört der zwölften letzten Dynastie zu. Nach dieser Periode, mit der Eroberung des Landes durch die Hyksos, scheint der Pyramidenbau als Gräber von Königen aufzuhören. Zwar erblicken wir in spätern ramesseischen Zeiten auf dem Todtenfelde von Theben noch kleine pyramidale Grabmäler von Nilziegeln erbaut, aber ihre Inhaber waren ersichtlich Privatleute; eine gewölbte, verhältnissmäsig bedeutende Kammer zu ebener Erde füllt den grössten Theil des etwa nur 20—30 F. hohen Gebäudes aus. Die Anlage von Felsengräbern ist die fast allein vorherrschende geworden, und Könige wie Privatleute wetteiferten in Grossartigkeit derselben. Nur einmal noch, in der späten Epoche des meroitischen Reiches, sehen wir die alte Sitte zurückkehren, Pyramiden als Grabmäler für Herrscher anzuwenden.

Einen Blick rückwerfend auf die Gräberfelder des alten Memfis, lassen wir unser Auge haften an der grossen Pyramide des Cheops, deren Anblick jeden Bereiser Aegyptens mit staunender Bewunderung erfüllt. Wir sehen die äussere Hülle der Bekleidung dieses Kolosses nicht etwa durch die darüber hinweggeschrittenen Jahrtausende, sondern durch die zerstörende Hand der Menschen herabgerissen, und die 2—3 F. hohen gewaltigen Blöcke roh mit Mörtel verbunden, treten stufenartig dem Auge entgegen. Mühsam beginnen wir den schwindligen Weg nach dem noch jetzt mehr als 450 F. hohen Gipfel; bald ausruhend, bald wieder mit erneuten Kräften emporklimmend, ist endlich die luftige Höhe erreicht, und nun bietet sich uns ein Anblick dar, der durch seine Grossartigkeit mit dem Gefühle der Ehr-

furcht zusammenstimmt, welche uns bei dem Betreten eines Menschenwerkes aus so grauer Vorzeit ergreift. Dicht unter uns sehen wir rings umher die wolgeordneten Reihen der Gräber, kaum noch auftauchend aus dem darüber geweheten Sand; der Kopf der riesenhaften Sfinx, aus dem natürlichen Felsboden gehauen, gewissermasen der geheimnissvolle Wächter dieser Friedhöfe, schaut mit dem verwitterten Antlitz aus ihm hervor, dem Aufgange der Sonne zugewendet. In kurzer Entfernung ragt die mächtige Pyramide des Schafra, deren obere Hälfte noch ihre glatte Bekleidung trägt, in den Horizont hinein, an ihrem Fusse in senkrechten Wänden die Felsengräber der gleichzeitigen Geschlechter bergend. Sie verdeckt unserm Auge die dritte grosse Pyramide des Königs Mencheres. Aber nach Norden und Süden den Wüstensaum verfolgend, zeigen sich uns in langer Reihe die Pyramiden von Abu Roasch, Gizeh, Abusir, Sakkara, Daschur — still redende Zeugen urältester Geschichte! Nach Westen hinaus ist endlose Wüste. — (Vergl. den 1852 veröffentlichten, in der Versammlung deutscher Architekten gehaltnen Vortrag des Bauinspektors G. Erbkam, Theilnehmers der 1842—45 ausgeführten preussischen Expedition in Aegypten und Aethiopien.)

Den ägyptischen Pyramiden ähnelnde Bauwerke besitzt Indien in seinen buddhistischen Dagops. Die Anhänger des Buddha legten stets ein grosses Gewicht auf die Feier ihrer Verstorbenen und bewahrten daher auch Reliquien von Buddha selbst oder sonst von heiliggehaltnen Priestern oder Königen. Asche, Haare, Zähne und dergleichen Gegenstände wurden entweder in Thon eingeknetet oder sonst verschlossen und sodann in kleinern oder grössern pyramidalen oder kuppelförmigen Behältern beigesetzt. Solche Behälter erhielten den Namen der Dagops, d. h. der „Körperverbergenden.“ In manchen Gegenden stellen sich diese Dagops als gewaltige Monumente heraus. Im eigentlichen Hindostan hat man zwar erst ein derartiges Denkmal — bei Bopal in Malwa — entdeckt. Dagegen sind sie in den meisten indischen Nebenlanden häufig. So gibt es in Ceylon eine grosse Anzahl grösserer und kleinerer Bauten dieserart; darunter befinden sich ein Dagop von 160 Ellen Höhe und mehre prächtig mit Skulpturen geschmückte und von einzelnen Steinpfeilern umgebene. Diese Gebäude haben die Form einer Pyramide mit halbkugelförmiger Kuppel, auf welcher noch ein Aufsatz in Gestalt eines Schirms sich befindet. Dieser Schirm heisst Chaitya, nämlich der „Feigenbaum“, zur Erinnrung an jenen Baum, in dessen Schatten sich Buddha der Beschaulichkeit hingab.

Aehnliche und sehr interessante Denkmale sind im Norden Indiens unter kaum noch indischen Bewohnern entdeckt und erforscht worden. Einige hat man bei Manikyala und Belur auf der Ostseite des Indus, andre sogar (und zwar in grosser Anzahl) jenseit dieses Stromes in Kabul zu beiden Seiten der Königstrasse nach Bamyan gefunden. Alle diese Monumente sind ganz gleicher Konstruktion, in Kuppelform, aber nicht hohle Gewölbe, sondern solide, völlig ausgefüllte Massen. Auf breiten Stufen steht zunächst eine rundumlaufende Mauer mit niedrigen Pilastern, zum Theil mit Widderkapitellen. Ueber diesen ersten Unterbau erhebt sich eine zweite engere Mauer ohne Pilaster, und auf dieser zweiten Etage das mittlere Gebäude, eine mächtige, sfäroidisch aus grossen Quadern errichtete, ohne Wölbung durch den innern Mauerkern getragene Kuppel. Die obere Spitze dieser Kuppel ist wieder flach, aber überall so zerstört, dass sich nicht genau angeben lässt, welche Verzierung hier zur Krönung des Ganzen angebracht gewesen. Das ganze Gebäude ist gewöhnlich 50—70' hoch. Nachgrabungen, die man in mehren dieser Thürme angestellt, haben ergeben, dass sie im Innern eine Reihe gemauerter viereckiger Kämmerchen enthalten, eine über der andern in senkrechter Richtung, sodass sie zusammen eine brunnenartige Vertiefung, einzeln aber mehre Etagen bilden, die jedoch im Aeussern nicht sichtbar sind. Im Innern jedes dieser Kämmerchen fand sich irgendein Erinnrungszeichen, in der Regel eine verschlossene Metallbüchse, worin man theils Münzen, Ringe und Edelsteine, theils auch eine zähe braune Flüssigkeit vorfand, die ohne Zweifel aus vermoderten vegetabilischen und animalischen Substanzen herrührte. Diese Kuppelthürme heissen im Volksmunde der betreffenden Gegend Tope, welcher Name an das sanskritische Stupa (Grabhügel, Thurm) erinnert. Es ist zweifellos, dass auch diese Thürmungen buddhistische Dagops sind, da in dieser Gegend vom 8. Jahrh. vor bis zum 8. Jahrh. nach Kristus buddhistische Königreiche bestanden, wie sich aus chinesischen Nachrichten ergibt. Indess sind die in den geöffneten Kuppelbauten vorgefundnen Münzen theils römische aus Endzeit der Republik, theils spätere sassanidische, begreifen sonach die Zeit von etwa einem Jahrhundert vor bis zum sechsten Jahrh. nach Kristus. Den Münzen zufolge würde daher das Alter dieser Topes sich in die letzten Jahrhunderte der altindischen

Kulturepoche rücken. — (Vergl. K. Ritter: „die Stupa's [Tope's] oder die architektonischen Denkmale der indobaktrischen Königstrasse“, Berlin 1838.)

Auch im alten Persien wurden Grabbauten in pyramidalischer Form errichtet; doch hat sich hier nur ein bedentendes Beispiel solcher Freibauten erhalten: das Königsgrab des Kyros (✝ 529 vor Kr.) im Paradeisos von Pasargadä, das man jetzt bei Murghab wiederfindet. In viereckter Grundform und in sechs hohen und steilen Stufen, deren unterste 44′ Länge bei 40′ Breite hat, erhebt sich dieses königliche Hochgrab, das aus grossen sehr fest mit Eisenklammern verbundnen Marmorblöcken errichtet und einige vierzig Fuss hoch ist. Bekrönt ist es durch ein sarkofagartiges Häuschen von 21′ Länge bei 16′ 5″ Breite, welches ein Schrägdach aus Stein und eine kaum einen Mann einlassende Thür hat. Es heisst jetzt das Grab der Mutter Salomons und gilt als ein Frauenheiligthum, in das keine Männer gelassen werden. In diesem Steinhäuschen befanden sich der goldene Sarg und ein goldfüssiges Lagerbett, auf welchem ein babylonischer Teppich, reiche Gewänder, mancherlei Kostbarkeiten und Waffen lagen. Natürlich ist das alles (schon zuzeiten Alexanders des Grossen) daraus verschwunden, wie man auch heute nichts mehr vom Garten (Paradeisos) bemerkt, der laut Beschreibung eines griechischen Augenzeugen (des Aristobul bei Arrian) das Kyrosgrab einst umgeben hat. Bemerk verdient die Wahrnehmung, dass man die ungeheuren Marmorblöcke des Baues ausgehölt findet; excavirt wurden sie offenbar des leichtern Transportes wegen. — Alle übrigen vorhandenen Königsgräber — und nur solche gibt es in Persien, aus Gründen die wir weiterhin angeben — sind Felsbauten. Zwei der in Fels gehauenen Herrschergräber findet man am Berge Rachmed; eins davon hat die Leiche des Dareios Hystaspis enthalten, wie sich aus den Keilinschriften an der äussern gemeiselten Einfassung ergibt.*) Vier andre trifft man vier Meilen von Tschilminar, etwa zwölf Stunden von Schiras, wo eine Felswand von weisslichem Marmor 900 engl. Fuss hoch fast senkrecht emporragt. In dieser Wand finden sich die merkwürdigen Aushölnngen und Skulpturen, welche man *Takhti-Rustan* (Thron des Rustan) und *Nakschi-Rustan* (Bild des R.) oder *Kabrestani Giauran* (Leichenstätte der Gebern) nennt. Am Gebräuchlichsten ist in der Gegend die Bezeichnung Nakschi-Rustan, weil die Umwohner in spätern Felsbildern nah den Grabhölen die Grossthaten des sagenhaften Perserhelden Rustan oder Rostem verschaulicht finden wollen. Diese vier Gräber reichen hinauf in die Zeiten vor Alexander dem Gr., sind grosse Felsgrüfte von etwa 60 engl. Fuss Höhe, die an der Schauseite mit vielen felsgemeiselten Gebilden und Keilschriften geschmückt sind. Dass sie nur Königsgrüfte sein können, beweist sich aus den altpersischen Leichengebräuchen. In jenen Zeiten liessen die Magier die Leichen von den wilden Thieren verzehren. Ihre Abkömmlinge, die Gebern, haben diesen Gebrauch bis heute fast unverändert beibehalten. In Persien und in den von ihnen bewohnten Städten Indiens (Bombay, Surate, Nausari) bringen sie ihre Todten nach einem abgelegnen Gebäude, dem Dakhmeh, welches aus einem Rundthurm grössern oder geringern Durchmessers besteht. (Anquetil sah in Surate Dakhmeh's von mehr denn 90 engl. Fuss Durchmesser. Oben auf der Plattform dieser Gebäude sind Felder verschiedner Grösse für Männer, Weiber und Kinder abgetheilt; die Fläche senkt sich gegen die Mitte zu, wo ein Loch zum Wasserabfluss angebracht ist. Hier legen nun die Gebern die Leichname hin, sie blos mit einem Tuche bedeckend. Die Raben, Geier und andre Raubvögel, welche sich schaarenweis in der Nähe aufhalten, zerreissen augenblicks das Tuch, um die Leiche abzufleischen, von welcher dann sehr bald nur das Knochengerüst übrigist. Zweimal im Jahre wird die Plattform dadurch gereinigt, dass man das Gebein in jenes Abflussloch versenkt. Nur die Königsleichname wurden bei den alten Persern den Raubthieren entzogen; doch durften sie wie alle andern Leichen weder der Erde noch dem Feuer übergeben werden, da Beides durch Zoroasters Lehre von der Heiligkeit der Erde und des Feuers verboten war. So ergriff man den Ausweg, die Herrschergräber entweder in den Fels zu hauen oder sie von Stein aufzubauen; um aber die Leiche eines Königs möglichst zu sichern, wurde sie bei Freibauten wie dem Kyrosgrabe ganz oben aufgestellt in einem Behälter, dessen Eingang sehr eng gemacht

*) Bezüglich des Felsengrabes des Dareios (welcher 522—486 vor Kr. herrschte) haben wir eine merkwürdige alte Nachricht, die uns Photios aus Ktesias' Schriften mittheilt. Sie lautet: „Dareios liess sein Grab bereiten in einem zweigipfligen Berge. Als es vollendet war, wünschte er es zu sehen, allein die Kaldäer und sein Vater wie seine Mutter riethen ihm davon ab. Die beiden Letztern jedoch wollten es besuchen und mussten ihre Neugier mit dem Leben bezahlen. Oben auf dem Berge standen die Priester, welche sie an Seilen heraufwanden; da erschienen plötzlich Schlangen, und die erschrocknen Priester liessen die Seile los, sodass die Beiden zerschmettert wurden. Dareios voll bittern Schmerzes liess vierzig Personen enthaupten, welche mit dem Hinaufziehen beauftragt gewesen.“

und fest verschlossen ward, wogegen man bei Felsgräbern über den wahren Zugang zur Todtenkammer durch eine an andrer Stelle ausgemeisselte Scheinthür zu täuschen suchte.

Jene vier ältesten Felsengräber Persiens gleichen einander im Aeussern durchaus. Das von Ker-Porter beschriebene ist etwa 14′ in den Fels eingehauen, und zwar bildet die Vertiefung ein griechisches Kreuz, da sie in der Mitte breiter ist als oben und unten. Das Ganze ist etwa 100′ hoch und zerfällt in drei Stockwerke. Das unterste ist völlig glatt und war ohne Zweifel zur Aufnahme einer Inschrift bestimmt. Das mittlere Stockwerk enthält den Eingang und ist mit vier Wandsäulen verziert, welche etwa 7′ von einander entfernt sind. Die Basen der Säulen sind 1′ 6″ hoch: über ihren Schäften befinden sich seltsame Kapitelle, die aus je zwei Stierköpfen mit Einem Horn bestehen, zwischen welchen, auf den Rücken der Stiere gelehnt, drei vierseitige Steinplatten übereinander noch ein besondres Mittelkapitell bilden. Drüber hin läuft ein schmuckloser Architrav, der mit einer Reihe von Sparrenköpfen schliesst. Zwischen den beiden mittlern Säulen befindet sich der Eingang, d. h. ein bloses Scheinportal, das mit einem holausgeladenen, fein kannelirten Kranzgesimse verziert ist und eine Thür von vier Feldern übereinander enthält; das unterste dieser Felder ist von raubgierigen Händen, die ins Innre dringen wollten, gewaltsam verstümmelt worden. Tiefer unterhalb dieses Portals ist der eigentliche Eingang des Grabes verborgen, eine viereckige Oeffnung von 4′ 6″ Höhe. Die Breite des zweiten Stockwerkes beträgt 53′.

Das oberste Stockwerk endlich ist ganz mit Reliefs angefüllt. Wir erblicken zunächst zwei Reihen von je vierzehn Figuren übereinander, welche auf ihren Händen zwei hübschverzierte Friese tragen. Ihre Tracht besteht aus einer kurzen, gegürteten Tunika; vom Gürtel hängt bei Einigen ein Dolch auf den rechten Schenkel herab. Die Köpfe sind sämmtlich unbedeckt, der Haarwuchs perückenartig. Zu beiden Seiten sind höchst wunderliche Pilaster angeordnet; die Basis derselben gleicht einer Urne, dann folgt ein Löwenfuss mit starken Krallen, hierauf eine Art von Säule mit horizontalen Wülsten bis zur halben Höhe, endlich das Vordertheil eines Stieres mit einem Horn auf der Mitte der Stirn; diese Stiere berühren mit dem Rücken den obern Fries. Ueber diesen Skulpturen steht auf einer Erhöhung von drei Stufen eine Figur in weitem langen Gewande, mit der Linken einen dicken starken Bogen haltend — eine Bezeichnung des Muthes und der Kraft; der rechte Arm ist halb ausgestreckt und die Hand flach offen; Spangen schmücken die Arme. Das Haupt ist unbedeckt, der reiche Haarwuchs sorgsam geordnet; der Bart wallt bis auf die Brust: es ist das Bild des todten Königs. Vor ihm, ebenfalls auf drei Stufen, steht ein Altar, auf welchem das heilige Feuer brennt. Rechts über demselben sieht man eine Kugel ausgehauen, wahrscheinlich die Sonne darstellend. In der Mitte über dem König und dem Altar schwebt der gute Genius (im Zend-avesta Ferwer genannt) des Königs, ebenfalls in langem Gewande und mit ähnlicher Haar- und Barttracht; nur trägt er eine runde kannelirte Krone und hält in der Linken statt eines Bogens einen grossen starken Ring; auch er erhebt die offene Rechte. Um ihn herum schwebt eine Guirlande mit zwei herabhängenden Bandenden, eine Art von Flügeln schliesst sich an dieselbe an. (Die beiden Bandenden deuten auf den Kosti, den eigenthümlichen Parsengürtel, den die Gebern noch heut vom 15. Lebensjahr an über dem Hemde tragen und nie wiederablegen.)

Neben diesem grossen Relief und an den Wänden, welche durch die Vertiefung entstehen, finden sich je drei Figuren über einander. Diejenigen, welche links von dem Relief stehen und gegen den Rücken des Königs schauen, sind ähnlich wie dieser bekleidet und mit Lanzen bewaffnet; sie tragen hohe Mützen, welche der Krone des Ferwers gleichen, aber nicht kannelirt sind. Die Figuren auf der rechten Seite sind ebenso bekleidet; sie scheinen gegen den Altar blickend zu weinen, indem sie mit der Linken den Zipfel des Gewandes zum Angesicht führen, als wollten sie ihre Thränen trocknen. Auf der Seite stehen noch drei Figuren, wovon jedoch nur Eine einen Weinenden zu bezeichnen scheint.

Ker-Porter liess sich an einem Seile hinaufziehen und drang in das Innre des Grabes. Er fand ein gewölbartig ausgehauenes Gemach, welches vom Rauch der Lampen und Feuer völlig geschwärzt war. An der dem Eingange gegenüberstehenden Wand fanden sich drei Oeffnungen oder gewölbartige Nischen; jede der letztern war mit einem Steine ausgesetzt. Doch waren die Ecken dieser Steine abgebrochen und Ker-Porter konnte sich überzeugen, dass der innre Raum der Nischen, der zur Aufnahme der Leichen gedient hatte, leer war. Jede Nische ist 8′ 3″ tief, 5′ breit und 4′ 4″ hoch. Der Raum vor den Nischen, der Hauptraum im Innern des Denkmals, ist etwa 5′ tief, 34′ breit und 9′ hoch. Der Eingang war ursprünglich durch einen

oder mehre Marmorblöcke verschlossen; man sieht noch die Löcher für die Zapfen, welche die Steine festhielten. — (Vergl. James Morier: *a journey through Persia, Armenia and Asia minor to Constantinople, in the years* 1808 *and* 1809, *London* 1812. Hoeck: *veteris Mediae et Persiae monumenta, Gottingae* 1818. Robert Ker-Porter: *Travels in Georgia, Persia, Armenia, ancient Babylonia etc., during the years* 1817—20, *London* 18$\frac{21}{22}$. Wm. Onseley: *Travels in various countries of the east, more particulary Persia, London* 1819—23. James Edw. Alexander: *Travels from India to England and a journey through Persia, Asia minor etc., in the years* 1825 *and* 26, *London* 1827.)

Ueber Parsenfürstengräber, die man neuerdings auf der grossen Trümmerstätte von Nimrud neben den Assyrerdenkmalen aufgefunden, müssen weitere Berichte erwartet werden. Gelegenheit, hierauf zurückzukommen, wird der kunsttopografische Artikel über Mesopotamien geben.

Die Grabbauten der kleinasiatischen Völker, bevor hellenischer Geschmack ihre Formen bestimmte, waren wiederum theils pyramidalische Freibauten, theils Felsgrottungen mit angemeiselter Fasade. Eine ungeheure dreieckige Pyramide bei den Sakern ist durch Ktesias' Beschreibung bekannt. Sehr hohe Tumuli auf Unterbauten aus grossen Steinen waren auch die Monumente der lydischen Könige; als das kolossalste wird das des Halyattes genannt. Hunderte von Hügeln der Sardischen Nekropolis, welche jenseit des Hermos in Gruppen und einzeln über einen erhöhten weiten Raum ausgestreut sind, überragt dieser Königshügel, dessen schräge Höhe noch 648′ beträgt. Ihn hat ein riesiger Fallus bekrönt, dessen sehr gut gearbeitete Eichel (von 40′ Höhe bei 12′ Durchmesser) noch obenliegt. In Frygien finden wir theils Tumuli, konische Grabhügel, theils Felskammern mit ausgehauener Fasade an senkrechter Felswand. Das bedeutendste Beispiel ist das Midasgrab im Thale Doganlu bei dem alten Nakoleia in Nordfrygien; es ist in rothem Sandstein ausgehauen und hat eine Fasade von 80′ Höhe bei 60′ Breite; oben zeigt sich eine Art Fronton mit grossen Voluten geschmückt, worüber sich einst das eherne Kolossalbild einer Jungfrau erhob. In der Nachbarschaft sieht man Fasaden, die aus einem Prostylos von zwei Säulen mit Architrav, Zahnschnitt und Kranzleisten bestehn. — (Vergl. Prokesch: Reisen III. Leake: *Asia minor*. J. R. Steuart: *Descr. of some anc. mon. with inscr. in Lydia and Phrygia, London* 1842.)

Die Hellenengräber der heroischen Zeit hatten meist die Form konischer Hügel. Griechenland ist noch voll solcher Grabhügel, welche die Benennung κολῶναι führten; über nun spurlos verschwundne aber haben wir wenigstens noch Bericht durch Pausanias, der voll Wissbegier den Stätten der ältesten Erinnrungen des Landes nachging. Die meiste Kunde von bemerkenswerthen Kolonen kommt uns aus dem verschlossenen und offenen Arkadien. Auf dem Schlangenberge Sepia war das Grab des alten Landeskönigs Aipytos erhöht, der hier durch Schlangenbiss seinen Tod gefunden. Pausanias sah noch dies uralte Wahrzeichen arkadischer Stämme und beschreibt es als einen nicht hohen, auf einem Steinringe ruhenden Erdhügel. Auf dem Gebirgsrücken zwischen Alea und Phlius ragt (laut *William Gell*) am Wege heut noch ein grosser, nach arkadischer Sitte von Steinkranz umgebener Grabhügel empor. Gell fand ihn in gleiche Hälften gespalten durch einen Graben, der in alter Zeit gemacht zu sein scheint. Unter dem Südfusse des Orchomenosberges erblickt man noch immer die aus Feldsteinen aufgehäuften Grabhügel, wie sie Pausanias ragen sah, der aber über ihre Bedeutung schon nichts mehr erfahren konnte, da man längst vergessen hatte, ob sie innern Bürgerfehden Arkadiens oder Kriegen mit dem Auslande ihre Entstehung verdankten. Laut Pausanias kam man, wenn man vom Poseidion an der Tegeatischen Strasse links abbog, in fünf Stadien zu den Gräbern der Peliaden, zu welchen vielleicht der immitten der Ebene sich erhebende Grabhügel gehört. Zwanzig Stadien weiter lag der Ort Pholzon, wo ein Denkmal mit Steinfundament den Keulenträger Areïthoos ehrte. Von diesem Areïthoos erzählt die Iliade, dass er in einem Engpasse erschlagen worden sei, und auch Pausanias fand das — wahrscheinlich die Gebeine bergende — Denkmal, „wo der Weg sich ganz verengte.“ Auf dem Gebirgswege von Trikolonoi, der als Umweg wieder zur graden Strasse nach Methydrion führte, kam Pausanias abwärts steigend in dreissig Stadien zu dem hohen mannigfach bebäumten Grabhügel der Kallisto, auf dessen Gipfel er ein Heiligthum der Artemis Kalliste vorfand. An der Grenze von Elis lag der Grabhügel des Koroibos. Irrig hat man am rechten Erymanthosufer ein hochaufgeschüttetes Grabdenkmal „Koroiboshügel“ benannt und als solchen geöffnet; der wahre lag vielmehr auf dem arkadischen Ufer in der Gegend von Belesi. (Vergl. E. Curtius: Peloponnesus I. 367.) Vier uneröffnete Grabhügel ragen in

der oresteischen Gegend des alten Messene, bei den Dörfern Sinao und Agias Bey. In der Landschaft Argolis machen sich besonders bemerklich der hohe Todtenhügel, der sich bei Tempelruinen in der Nähe des südöstlichen Vorgebirges (Mylonas) der Halbinsel Kranidi zeigt, und mehre hochaufgeschüttete Leichenhügel am Grenzpasse beim alten Kleonai, wo sie zu beiden Seiten des alten an Wagengleisen kenntlichen Weges, unfern des sogen. Griechensteines (Hellenon Lithári), an die uralte Geschichte dieser Gegend erinnern. In der Niederung zwischen den Höhen von Neu-Sparta und dem Theaterhügel tritt unter den mancherlei Ruinen jene allem Anschein nach hellenische hervor, welche bei den Anwohnern das „Grab des Leonidas" heisst. Wir müssen dahingestellt sein lassen, ob diese Ruine überhaupt ein Grabbau gewesen; sie erscheint als ein Rechteck von 22′ Breite und doppelter Länge, aufgebaut aus Quadern, die bis über 13′ lang sind.

Von den Grabhügeln, den häufigen Ehrenmalen verdienter Hingeschiedner der heroischen Zeiten, gehen wir über zu den Grabkammern in Felsen, die bei dem Hellenenvolke uraltbräuchlich waren. Spuren solcher Felsgräber trifft man am Berge Stymphalos in Arkadien, am Akritas in Messenien (in der Nähe eines türkischen Begräbnissplatzes bei den Dörfern Karakupio und Kandil Oglu, laut französischer Berichtgebung: *encastrements de tombeaux antiques, creusés dans la roche vive, qui forment le pavement de la route*), an einem steilen, viele Steinbrüche aufweisenden Berge im Ankerbuchtenstriche der Landschaft Lakedämon (wo man tiefverzweigte Katakomben und Felsgräber findet, deren Decken durch Erderschütterungen zum Theil geborsten sind, während die Innerwände mit Stuck bekleidet und mit kleinen an römische Kolumbarien erinnernden Nischen ausgehölt erscheinen), am Felsrande von der Unterstadt Korinth gen Sikyon hin (eine Reihe felsgehauener, mit meist im Rundbogen ausgemeiselten Nischen versehener Gräber, deren einige durch den gewölbten Eingang in eine Felskammer treten lassen, welche gradaus und zu beiden Seiten Vertiefungen mit ausgehauenen Särgen enthält, während andre nur je eine Grabstätte haben), an den beidseitigen Abhängen des Hochthales von Chiliomódi und Klenia (viele Teneatengräber, wo man eine Menge bemalter Thongefässe und zwar fast nur Vasen von alterthümlicher Form, Färbung und Zeichnung gefunden hat). Wir könnten zu diesen Merkpunkten hellenischer Felsgräber noch sehr viele anderwärtige notiren, lassen es aber hiemit genugsein unter Verweis auf die Touristenschriften von Gelehrten und Halbgelehrten, die fast schon jedes Löchlein in Griechenland ausgeguckt und mehr oder minder triftig beschrieben haben.

Unter die Todtenherbergen werden wahrscheinlich auch zu rechnen sein die Labyrinthe zu Nauplia, bei Knossos, auf Lemnos etc. Steinbrüche gaben dazu Gelegenheit. Ueber die Hölengänge in der Schlucht hinter Prónia ist schon unter „Grotten der Kyklopen" Notiz gegeben; Bruchstücke von Grabvasen, die man schon in den Vorderräumen gefunden, lassen die Bestimmung dieser noch sehr Durchforschung verdienenden Aushölungen nicht verkennen. Vom Lemnischen Labyrinth wissen wir durch Plinius, dass 150 Säulen die vielen Felskammern abtheilten.

Den Gruftanlagen in Felsen zuzählen ferner die als Schatzgemächer und Fürstengräber zugleich dienenden unterirdischen Rundbauten, welche Pausanias nur als Thesauren beschreibt und deren er auch nur zwei anführt, die er zu Orchomenos und Mykenai sah. Auf der für die Kunstgeschichte so bedeutsamen Ruinenstätte von Mykenai, zu beiden Seiten der dem Kamme des Höhenrückens folgenden Hauptstrasse der Unterstadt, bemerkt man im Felsen vier unterirdische Rundbauten, von welchen zwei an der westlichen, zwei an der östlichen Seite der Höhe liegen. Das Grösste dieser Felsbauwerke ist bei seiner vortrefflichen Erhaltung ein unschätzbares Beispiel solcher Gebäude, welche zu den merkwürdigsten Resten der heroischen Zeit gehören; es ist das vielberühmte Schatzhaus des Atreus, welches bei den ungelehrten Neugriechen als „Grab des Agamemnon" bezeichnet wird und das die Gelehrten künftig als Schatzgrab des Atreus bezeichnen müssen. Die ganze Anlage desselben besteht in dem offnen Zugange, dem kreisförmigen Gewölbe oder Tholos, der innern Felskammer und der äussern, das Ganze überkleidenden Erdhülle. Der Zugang zum Tholos ist durch den östlichen Abhang des Hügels gebahnt. Ein Vorplatz von 20′ Breite führt in einen 8′ breiten Thorgang; zu beiden Seiten sind die senkrecht geschnittenen Hügelwände mit mächtigen Werkstücken aufgemauert. Der Eingang selbst ist so verschüttet, dass man nicht erkennen kann, ob eine gesenkte Bahn oder eine Felstreppe zur Schwelle hinabführte. Die Anlage der Pforte ergibt sich aus der Konstruktion des ganzen Gebäudes. Auf einer Kreislinie erhebt es sich mit horizontalen, nach innen übereinander vortretenden Steinschichten. Jede derselben ist ein in sich gespannter

Ring. Indem nun diese Ringe nach oben immer kleiner werden, bilden sie einen kegelförmig sich verengenden Raum, welchen zuletzt ein einziger Stein, der Gipfel des ganzen Gebäudes, oben abschliesst. Der Eingang zu solch einem Bau kann nicht anders gedacht werden, als wenn in der Breite, welche die Thür haben soll, die Bausteine ausgespart werden und ein langer über die beiden Thürwände hinübergreifender Steinbalken den Sturz der Eingangspforte bildet. Dadurch ist zugleich die Möglichkeit gegeben, über demselben eine dreieckige Fensteröffnung freizulassen, um den Thürbalken in der Mitte zu entlasten und zugleich aus dem äussern Gange Licht und Luft ins innre Gewölbe einzuführen. So entsteht die Form der Thür, welche einfach und grossartig, wie der ganze Bau, den Nahenden empfängt. Zwei mächtige Steinbalken überspannen den Eingang; der vordere hat 27′ Länge bei 16′ Breite und 3½′ Dicke; die Höhe der Pforte beträgt jetzt 18′. Die Vorderseite des Portals zeigt sich ganz schmucklos; jedoch bezeugen die Vertiefungen, welche in zwei Parallelstreifen oben und anseiten die Thüröffnung umgeben, dass die ganze Einfassung derselben bekleidet war. Auch der obere Saum des Sturzes und die Mauerflächen oberhalb der Thür zu beiden Seiten der dreieckigen Oeffnung zeigen regelmäsige Reihen von Löchern, welche zur Befestung eines Schmuckes gedient haben müssen. Bei diesen am Gebäude selbst so deutlich sich nachweisenden Spuren erhalten die Bruchstücke alter Ornamente, die vor dem Eingange vorgefunden worden, um so höhere Bedeutung. Zu diesen Fragmenten gehören die mit gewundnen Reliefstreifen geschmückte Basis einer halbrunden Säule aus grünlichem Marmor; ferner das Stück eines halbrunden Säulenschaftes mit Zickzackstreifen; eine grünliche und eine glänzend rothe Steintafel und eine weissmarmorne, alle mit Spirallinien, muschel- und fächerförmigen Reliefen geschmückt, welche sich durch scharf und sauber gearbeitete Umrisse auszeichnen; endlich noch eine rothe Marmortafel, von Wm. Gell in einer nahen Kapelle gefunden. Je weniger nun diese Art von Steinbekleidung und dieser halbbarbarische, in Farbe und Zeichnung bunte Putzstil mit dem spätern Gebrauche hellenischer Architektur übereinstimmt, um so mehr dürfen wir jene Bruchstücke als die merkwürdigen Ueberreste einer dem Baue gleichzeitigen Ausschmückung hinnehmen. Somit können wir uns noch das Bild einer reichverzierten Pforte urhellenischer Zeit entwerfen. Die Halbsäulen lehnten, wie es scheint, anseiten der Thürpfosten; die Kapitelle derselben waren im Thorsturze befestet, die Flächen der Fensterwand aber mit jenen Marmortafeln bekleidet. Zweifelhafter bleibt die Annahme, dass die fragliche Oeffnung für Licht und Luft durch einen dreieckigen Stein, ähnlich der Reliefplatte des Löwenthores der Burg, geschlossen gewesen sei. Die kleinern und dichter geordneten Nagellöcher an den Innerseiten der Pfosten deuten darauf hin, dass hier das Portal ganz mit angehefteten Metallplatten bekleidet war. Ueber der Mitte des Einganges finden sich im Sturze die Hölungen, die zum Einzapfen der Thürangeln gedient haben müssen. Treten wir über die verschüttete Thürschwelle ins Innre, so empfängt uns mit feierlicher Dämmerung das hohe ernste Gewölbe, das bei der ungestörten Ordnung seiner wolgefügten Steinringe mehr denn ein andres Denkmal Altgriechenlands den vollen Eindruck ehrwürdiger Alterthümlichkeit macht. Den Fussboden trifft man noch nicht ganz aufgeräumt; ein grosser Steinblock bedeckt den Mittelpunkt. Blickt man die Wände hinauf, so entdeckt man in mehr denn zwanzig Steinschichten übereinander regelmäsig hinauflaufende Reihen von eingebohrten Löchern, in welchen Kupfernägel staken um Metallplatten festzuhalten. Doch beginnen diese Löcher erst in der vierten Steinschicht von unten, fünf Fuss über der jetzigen Bodenfläche. In diesem Ringe zählt man 46 Nagellöcher, je 2′ 8″ voneinander entfernt. Von der Bekleidung selbst hat man sowol die Nägel mit breiten flachen Köpfen als auch Stücke der Erzplatten gefunden. So suchte man innern Räumlichkeiten, bevor Malerei und Bildnerei zur Belebung grosser Wandmassen angewandt wurden, durch polirtes Metall Glanz und Würde zu verleihen. Zumal bei Fackelschein musste das rings wiederstralende Gewölbe ausserordentlichen Eindruck machen; das gibt uns schon Homer zu verstehn, der Urzeitsänger, der den Lichtglanz solcher Metallwände an den fürstlichen Prachtbauten besonders hervorhebt. — An der nördlichen Seite des Tholos, rechts vom Haupteingange, führt eine kleinere, aber ganz gleich gebaute Thür in ein dunkles Seitengemach, das im Felsen ausgehauen und ohne genaue Symmetrie im Hintergrunde abgerundet ist. Es hat 27′ Länge bei 20′ Breite und 19′ Höhe. Im Thürpfosten gewahrt man deutlich die Einschnitte für einen starken Riegel. — Das ganze dreitheilige Gebäu war ein unterirdisches. Man hatte nach dem Bau die Erde des aufgegrabnen Hügels wieder über das Gewölbe gebreitet, sodass die Steinringe desselben durch gleichmäsige Belastung zusammengehalten wurden. Hätte auch der zur Pforte hinabsteigende Gang Verschüttung erfahren, so wäre der Bau den Blicken

ganz entzogen geblieben; man würde über den im Frühling grasbedeckten und beblümten Hügel hinwegschreiten, ohne von seinem Inhalt eine Ahnung zu haben.

Einige dreissig Schritte von diesem Hügel nach der Mykenischen Burg zu, westlich unter dem Löwenthore, erhebt sich ein ähnlich gestalteter Erdhügel, worin man ein durchaus gleichartiges Kreisgewölbe vorfindet, das aber in sich zusammengestürzt ist. Von zwei andern unterirdischen Bauten sieht man nur die halbverschütteten Eingänge; sie liegen am westlichen Abhange der Akropolis, durch die Mauerlinie der Unterstadt von den erstgenannten geschieden.

Pausanias erwähnt in seinem Bericht über Mykenai des Atreus und seiner Kinder unterirdische Gebäude, wo ihre Schätze aufbewahrt lägen, und gleich hinterdrein des Atreus Grab, die Gräber der mit Agamemnon zusammen Ermordeten, das des Agamemnon selbst sowie das seines Wagenlenkers Eurymedon, das Gemeingrab der agamemnonischen Zwillinge Pelops und Teledamos und die Gruft der Elektra. Da der Perieget hier von unterirdischen Schatzgebäuden der Atriden spricht und er andernorts des Königs Minyas Schatzhaus zu Orchomenos so beschreibt, dass man darin eine dem Mykenischen Tholos ganz gleichende Bauanlage erkennt, so kann kein Zweifel darüber bestehn, dass er auch das Rundgebäu, dessen Innres eben besprochen worden, für einen Thesauros gehalten hat. Sicher ist weiterzuschliessen, dass zu Orchomenos wie zu Mykenai, den beiden ihrer Goldschätze wegen berühmtesten Städten des homerischen Hellas, die örtliche Ueberlieferung darin zusammenstimmte, die Gebäude beschriebner Art für Schatzgewölbe der ältesten Landesfürsten anzusehn. Nun aber finden wir in dem einzigen unterirdischen Bau, dessen ganze Anlage sich noch völlig beurtheilen lässt, zwei bestimmt gesonderte Räume, deren Verschiedenheit auf verschiedene Zwecke hinweist. Wenn sich für das innre Gemach kein andrer Zweck denken lässt als jener der Bestattung, so scheint dagegen der äussere Raum vielmehr bestimmt gewesen zu sein, grosse Werthschaften unter geräumigem Gewölbe sicher und heimlich zu umschliessen. Erwägt man die durch alle Jahrhunderte hindurchgehende Hellenensitte, dem Verstorbenen einen Theil seines irdischen Besitzes ins Grab mitzugeben, so wird man zur Ansicht geführt, dass auch hier, und zwar in einer dem Heroenzeitalter entsprechenden Grossartigkeit, der doppelte Zweck eines Grabes verwirklicht ward. Jene Bauten sind also ihrem Ursprung und Wesen nach Gruftanlagen: der grosse Vorraum aber war insofern ein Thesauros, als er die Gegenstände, welche dem in der dunkeln Felskammer ruhenden Heros die werthesten gewesen, Waffen und Streitwagen, Kunstwerke und Kleinode, in Verwahr nahm. Es war also kein Schatzgewölbe der lebenden Herrscher, denn das musste innerhalb der Burg gelegen sein, sondern der hingeschiednen Fürsten, weshalb es mit der Gruftkammer zusammen ein gemeinsames Heiligthum der Stadt war, wo den Gründern ihrer ruhmvollen Geschichte die Todtenopfer gebracht wurden. Gegen diese Annahme kann der Einwand, dass Pausanias Thesauren und Gräber unterscheide, nicht stichhalten, denn eine Genüberstellung beider als verschiedner Bauanlagen liegt in der Redewendung des Pausanias durchaus nicht. Er geht unmittelbar von den Thesauren zur Erwähnung der verschiednen Grabstätten, die von den Eingebornen nachgewiesen wurden; diese Grüfte aber konnten sehr wol mit jenen Gewölben zusammenhängen, wie denn auch im alten Persien Schatz- und Grabkammern verbunden waren. (Vergl. die Erörtrungen von Ernst Curtius in dessen „Peloponnesos" II.)

Gewisse Gelehrte wie Forchhammer haben die besprochnen Felsbauwerke, welche sich allen Umständen nach als die Grüfte reicher und bei ihren Schätzen bestatteter Griechenfürsten erkennen lassen, der blosen Bauform wegen für Wasserbehälter erklärt. Freilich ist unumstösslich gewiss, dass dieselbe Bauform auch Anwendung erfahren hat zum Ueberwölben von Quellen; ja es ist sogar wahrscheinlich, dass Quellüberwölbungen die vorbildliche Form für die felsgewölbten Fürstengrüfte gegeben.

Die felsgehauenen Privatgräber, deren wir ganze Reihen bei Chalkis, Delfi, Efesos, Korinth, Sparta, in Attika, auf Melos und anderwärts vorfinden, stellen sich meist als halbrund ausgehauene Nischen dar. Die korinthischen Familienruhstätten zeigen in der Felskammer, in die man durch den gewölbten Eingang tritt, gradaus und zuseiten Vertiefungen mit ausgehauenen Sarkofagen; daneben bemerkt man im Gestein ausgearbeitete Plätze für Standbilder. Steinsärge in den Fels gehauen, mit einer Steinplatte bedeckt, findet man öfter in Attika (vergl. *Leake's Topogr. p.* 318 und *Stackelbergs Griechengräber*), ähnliche auf dem Wege nach Delfi (vergl. *Annali del Inst. VII. p.* 186). Auch bei Efesos, auf Melos etc. finden sich Särge aus dem Gefels in den Gruftnischen. Als eigenthümlich und manchfaltig werden die auf dem sanft ansteigenden Felsboden eingehauenen Grüfte bei

Chalkis bezeichnet. Zu Assos, Platää, Thasos und anderwärts stehen viele grosse Sarkofage frei auf Piedestalen da.

In Grossgriechenland interessiren die in Tuff gehölten Gräber öfter durch ihre malerische und plastische Schmückung. Von grossgriechischen Felsgräbern sind besonders namhaft geworden: das irrig sogen. Archimedgrab bei den Steinbrüchen von Syrakus, fasadirt mit Dorersäulen und Gebälk, innen Nischen und Sarkofag aufweisend, und jenes zierliche bei Canosa in Apulien, das 1826 entdeckt ward. (*Mon. ined. del Inst.* 43. *Lombardi* in den *Annali d. Inst. IV. p.* 285.) Ueber früher entdeckte Canosische Felsgrüfte s. *Millin: description des tombeaux de C.* (Paris 1813.) Unregelmäsig angelegte Katakomben zu Neapolis, planmäsigere zu Syrakus.

Unsre Kunde von antiken Felsgräbern und unsre Kenntniss antiker Grabbaukunst überhaupt hat, abgesehn von Aegypten, starke Erweitrung erfahren durch die Entdeckungen, welche unsrerzeit theils in den sowol orientalisch als griechisch beeinflussten Theilen Kleinasiens, theils in den griechischen, hetrurischen und latinischen Strichen Italiens gemacht wurden. Auf kleinasiatischem Boden sind es vornehmlich die vielen lykischen, ins Monumentale übergehenden Felsgräber, die unser Interesse in Anspruch nehmen. Kein Theil Kleinasiens ist so gräberreich wie Lykien. Man gewahrt hier vier Arten sepulkraler Architektur; die hervortretendste aber ist die Form mit Säulenfasaden an der Felswand. (Vergl. *Fellows Lycia* und *Asia minor.*) Aehnlich den lykischen (deren Hauptbeispiel sich zu Mylasa findet) ist das grosse Felsengrab zu Lindos mit dorischer Fasade und darüber vertheilten Grabaltären, welches Denkmal uns Ludwig Ross in seinen Reisen auf den griechischen Inseln (III. 74) beschreibt. Solche Beispiele auch zu Smyrna und andernorts. In Italien bietet sich ausserordentlicher Felsgräberreichthum in den Gegenden, in welchen einst das merkwürdige Kulturvolk der Etrusker seine blühenden Sitze hatte. Hier hat die Alterthumsforschung unsrerzeit ganze Nekropolen entdeckt mit Gängen und Kammern, die zum Theil der vielen inbefindlichen, oft sehr kunstwerthen Schmucksachen und Geräthe wegen wahre Schatzkammern heissen dürfen. Wo Ebenen sich ausbreiten, sind die Tuskergräber unterirdisch in Tuff ausgearbeitet, mit herabführenden Treppen oder Gängen und einem Vestibül; sie bestehen oft aus mehren symmetrisch gestellten Kammern, worin zuweilen Stützpfeiler stehengelassen sind; die Decke horizontal, aber auch giebelförmig ansteigend. Ueber den unterirdischen Tuffgräbern erheben sich oft noch untermauerte Tumuli. Wo aber senkrechte Felswände sich darboten, finden wir Kammern eingehauen mit einfachem oder verziertem Eingange oder mit Fasaden über dem mehr versteckt liegenden Zugange, welche theils blose Thürverzierungen darstellen, wie im tarquinischen Orte Axia (*Castel d'Asso*), theils dorische, etruskisch verschnörkelte Tempelfrontons bilden, wie zu Orchia (*Norchia*), theils auch die Typen bürgerlicher Architektur herausstellen, wie zu Suana (*Sovana*). Zu den alterthümlichsten Felsgrüften zählt das 1836 zu Cäre (*Cervetri*) geöffnete Grab, welches man nach den Erforschern die *grotta Regulini-Galassi* benannt hat. Der Eingang besteht aus einer Art Spitzbogen, der durch horizontale Schichten sich bildet, in einer viereckigen Vertiefung endet und mit breitem Steinblock bedeckt ist. Das Grab selbst besteht aus einem Gange von etwa 60′ Länge und theilt sich in zwei Hälften oder Kammern, welche durch eine ähnlich dem Eingang geformte Thüröffnung in Verbindung stehen. Gräber in solcher Gangform, wie wir sie öfter im Tuskerland finden, haben sichtbare Aehnlichkeit mit den Schatzgrüften von Mykenai und Orchomenos sowie mit den Nuraghen Sardiniens, welche letztre als Werke der tyrrhenischen Pelasger betrachtet werden. (Vergl. über den Cäretaner Grabfund den Art. *Cervetri.*) Aus der Gegend Hetruriens, die jetzt *Banditania* genannt wird, berichtet George Dennis (*the cities and cimeteries of Etruria*) über reiche Ausbeute interessanter Gräber, welche reihenweis in niedrige, selten über 15′ hohe Abhänge gehauen sind. Sie sind derartig angelegt, dass sie eine Stadtanlage nachahmen, bilden also eine wahre Todtenstadt (Nekropolis), deren Strassen und Plätze, statt von Häusern, durch Grüfte begrenzt sind. Die Aehnlichkeit mit den Wohnungen der Lebenden tritt stärker nur im Innern hervor. Manche dieser Banditanischen Gräber haben einen grossen Mittelraum, woran sich kleinere Räume anschliessen, die durch Thüren mit jenem verbunden und durch Fenster in der Felsmauer erhellt sind. Der Mittelraum stellt das Atrium der etruskischen Häuser dar, die Zimmer daran die Triklinia, denn jedes derselben hat eine Steinbank an dreien seiner Seiten. Die Gewölbe aller Räume haben das übliche felsgehauene Balkenwerk; eins zeigt einen fächerartigen Reliefschmuck und ähnlich getäfelte Wände wie eins der Gräber zu Vulci aufweist. Solcher Ausschmuck scheint darauf hinzudeuten, dass er im Innern von Tuskerhäusern eine beliebte Verzierung

war. — Eine der interessantesten Auffindungen ist die Felsgruft, welche man das Grab der Tarquinier nennt. Der erste Raum darin lässt nichts weiter als die umgebenden Bänke bemerken; eine Reihe von Stufen aber führt in einer rechtwinkligen Biegung zu einem niedrigern Raum von viel grösserem Umfang, welcher von den Leuten der Gegend das Grab der Inschriften genannt wird, denn dasselbe ist buchstäblich mit Inschriften bedeckt, die vielfach den Namen der Tarquinier wiederholen. Dieser Raum besteht aus einem ungefähren Quadrate von 35′, in dessen Mitte zwei viereckige Pfeiler und in dessen Wänden lange Nischen für die Körper der Verstorbenen und darunter eine doppelte Reihe aus dem Felsen gehauener Bänke befindlich sind, welche letzte ebenfalls für die Todten dienten. Wände, Nischen, Bänke und Pfeiler sind roth oder schwarz bemalt, oder auch mit Darstellungen versehen, die blos mit dem Finger auf den nassen Stucco gezeichnet sind. Viele der Nischen sind doppelt oder für zwei Körper angelegt. Einige haben ausser den Inschriften gemalte Verzierungen, z. B. einerseit eine Guirlande, andrerseit Castagnetten, oder eine Guirlande und ein kleines Gefäss, ein Alabastron, als über dem Körper hängend dargestellt. Die Malereien auf dem Stucco geben eher die Idee eines Fest- als eines Todtenlagers. Auf einem der viereckigen Pfeiler, welche die Decke tragen, ist ein rundes Schild gemalt; zwischen denselben ist in der Decke eine Oeffnung durch die Felsen bis auf die Oberfläche gehauen. — Eins der bedeutendsten hetrurischen Gräber ist auch die sogen. *Tomba de' Volumnii*. Dies Hypogäum ist am Fusse des Berges, auf welchem Perugia liegt, in den Tuff gehauen und besteht aus einem grossen Raume (24′ lang, 12′ breit und etwa 16′ in der Mitte und 10′ bis zum Gesimse hoch) mit einer Decke, die in Form von Trägern und Balken gehauen sich bedeutend höht, da ihre Schrägen einen Winkel von 45 Grad (statt wie gewöhnlich von 20—25 Grad) bilden. Es ist mit Basreliefen, hängenden Figürchen, Lampen etc. geschmückt. Die einzelnen inbefindlichen Grabdenkmäler sind aus Travertin; auf denselben in sitzender oder liegender Stellung die Abbilder der Verstorbenen. Zwei Flügelgenien an einem dieser Denkmale sind von anmuthendster Bildung und trefflicher Arbeit. An Haar und Augen der Figuren gewahrt man noch Spuren einer ganz naturalistischen Färbung. Der perugische Hügel ist voll solcher Hypogäen, die aber viel kleiner sind als das beschriebene. Man hat neben dem grossen neun jener kleinern unterirdischen Grabgewölbe geöffnet und sie von fast allen beweglichen Alterthümern entleert, die nun im nahen Palazzo Baglione doch nicht die Wirkung machen wie das Wenige was an Ort und Stelle belassen ist. In einem der kleinern Grufträume sieht man noch Zecher mit bekränzten Häupten, Becher in Händen haltend und auf schneeweissem Lager ruhend, ein Bild das uns wie ein „versteintes Gelag“ anschauert. — Von den zahlreichen Gräbern von Volterra bezeichnet Dennis die *grotta del Cimi* in Form und Karakter für den Typus der jetzt wieder zugeschütteten Gräber. Gleich allen diesen ist es ein Hypogäum oder ein Grab unter der Erde; man steigt über einige Stufen zu dem Eingange hinab. Die Gruft ist zirkelrund, 17 bis 18′ im Durchmesser, und kaum 6′ hoch, mit einem breiten viereckigen Pfeiler in der Mitte und einer dreifachen Reihe Bänke ringsum, — Alles roh aus dem Felsen gehauen. Auf den Bänken sind zahlreiche Urnen oder ungefähr 2—3′ lange Aschenbehälter, Miniatursarkofage mit liegenden Figuren auf dem Deckel, die theils auf dem Rücken liegen, theils auf den Ellbogen (der gewöhnlichen Lage bei den Banketten) gestützt sind. Im Allgemeinen sind die Gräber dieser Gegend dem beschriebenen ähnlich. Sie sind oft rund, während im südlichen Hetrurien die oblonge oder quadrate Form vorherrschend ist; sie waren mit keinen Malereien geschmückt. — — Ausgrabungen zu Ardea, der alten Latinerstadt, deren Ursprung die Alten auf Danaë hinaufleiteten, haben auf die Spur einer Nekropolis geführt, welche den letzterzeit auf dem Boden des alten Etruriens entdeckten Nekropolen ziemlich gleicht. Ein thätiger Alterthumsforscher, Namens Giov. B. Guidi, hat diese Entdeckung gemacht. Die Gräber sind ziemlich tief in den festen Fels eingegraben, aber meist leer, was beweist, dass sie schon geöffnet wurden, ohne Zweifel zu den Zeiten der Römer. Die Aehnlichkeit mit den etrurischen Gräbern ist auffallend. Sie sind, wie so viele etruskische, mit Malereien verziert, deren Farben noch eine grosse Lebhaftigkeit haben. Mehre haben Portiken, deren Säulen den Verhältnissen nach zwischen der tuskischen und dorischen Ordnung stehen. — Auf der Insel Sardinien, wo neben Ureinwohnern (Iolern) tyrrhenische Pelasger, Punier und Römer ihre Spuren zurückgelassen, hat die Forschung eine ansehnliche Anzahl felsgehauener Grüfte gefunden, die zum Theil mit Säulenfasaden versehen sind. Beispiele bei Cagliari etc. Vergl. hierüber das Reisewerk des Grafen *della Marmora*.

Die mit der Sorge für die Ruhstätten ihrer Todten einen wahren Kult der Liebe treibenden Römer entwickelten so manche Eigenthümlichkeiten ebenso im be-

scheidnern Hypogäenbau wie im stolzern Aufbau von Hochgräbern. Sie bestatteten ihre Todten zum Theil in Felshölungen oder bei Felsenmangel in unterirdisch ausgemauerten und gewölbten Kammern. Solche Grabkammern, malerisch und musivisch geschmückt, dienten bleibend und durch viele Generationen einer, auch wol mehren Familien, indem jeder einzelne Aschenkrug in einer besondern kleinen Nische aufgestellt und auf einem Marmortäfelchen mit dem Namen des betreffenden Familiengliedes versehn wurde. Man nannte solche Nischungen *Columbaria* wegen der überraschenden Aehnlichkeit mit „Taubenschlägen." Danach wird denn auch die ganze Gräberart als die der Kolumbarien bezeichnet. Wo diese aschenbergenden Grüfte den Eingang an einer Hügelseite haben, sind sie hie und da mit einer mehr oder minder portikusähnlichen Fasade ausgestattet. Zu den ältesten Beispielen solcher Anlage zählt vornehmlich die Familiengruft der Furier zu Tusculum (über dem heutigen *Frascati*), von welcher noch Reste nebst beglaubigenden Inschriften vorhandensind. (*Pietro Santi-Bartoli: gli antichi sepolcri. Roma* 1697.) Dann ist das 1780 aufgefundne Hypogäum der Scipionen zu nennen, das in der Vigna Sassi zu Rom (nah den Caracallabädern und der Porta Sebastiana) labyrinthische Gänge bildet. (Die Aschenreste der grössten Helden der römischen Republik schützte ihre zweitausendjährige Ehrwürdigkeit nicht gegen die brutale Barbarei des kristlichen Roms. Papst Pius VI. liess die Aschen der Scipionen auf die Gasse werfen, wo ein Venezianer sie sammelte, der ihnen neue Ruhe in seiner Villa zu Padua bereitete. Die Inschrifttafeln und der grosse Peperinsarkofag des Konsuls Lucius Corn. Scipio Barbatus wurden ins Museum Pio-Clementinum geschafft und die Stellen, wo die Aschensärge gestanden, durch Kopien der ursprünglichen Inschriften bezeichnet.) Unfern dem Scipionengrabe wurde im J. 1840 in der Vigna Campana, hart an der Via Appia, das Kolumbar der Freigelassnen des Augustischen Hauses entdeckt, nicht weit davon in der Vigna Codini eine andre derartige gemeinsame Grabstätte. Wir steigen die Treppen hinab und finden die Backsteinwände und Gewölbe zum Theil noch mit Stuck bekleidet, Wände und Pfeiler mit den nischenartigen, anderthalb Fuss breiten und etwa halb so hohen Vertiefungen durchbrochen. In diesen „Taubennestern", deren sich in einer Höhe von 22′ etwa 9 Reihen mit 500 Nischen übereinander erheben, stehen die thönernen Aschenkrüge, je zwei und zwei leicht eingemauert und mit Deckeln verschlossen. So war Platz genug für die Bestattung von tausend Todten in einem so kleinen Raume. Ausgezeichneten Personen der Gemeinschaft, welcher dies Kolumbar gehörte, mögen die kleinen tempelförmigen Nischen bestimmt gewesen sein, welche die Hand der Kunst mit liebevoller Zierlichkeit geschmückt hat. Auf Pilastern ruhend, roth gemalt, mit weissen Stuckzierathen an den blauen Kapitellen, die Friese ebenfalls in rother, die Metopen in blauer und gelber Farbe prangend, gewähren sie den heitersten Anblick. Den Fries eines dieser Grabtemplein schmückt ein fröhlicher Bacchantenzug. Im Frontispiz unterweist Chiron den Achill im Kitharspiel, ganz wie auf dem berühmten pompejanischen Bilde. Hier erhält man wahren Begriff von der Schönheit und Wirksamkeit antiker Polychromie, von der Farbenpracht, womit auch die grossen Tempel der Alten glänzten. An der Decke schlingen sich Weinranken, liebliches Pflanzenwerk um flatternde Vögel und bacchische Figuren, Amoren und Tritonen. Das bunteste fröhlichste Leben lacht und leuchtet in diesen Räumen des Todes, gegen welche selbst die prunkvollsten Gruftgewölbe moderner Höchstseligkeit düster und unheimlich erscheinen. Da steht in einer Nische ein marmornes Gefäss; man will es herabnehmen um es zu betrachten, aber da fällt das Auge auf die Inschrift:

Ne tangito mortalis!
Reverere Manes Deos!

und unwillkürlich zieht man die Hand zurück von der Urne, welche fast zweitausendjährigen Staub umschliesst. Ausführlichen Bericht über diese Grabstätten, die halb im Tuff des Bodens ausgehölt sind, halb hervorragend Eingang und Treppe hatten, gibt *Pietro Campana* in seiner 1841 zu Rom ausgegebnen sehr schätzbaren Schrift: *di due Sepolcri Romani del secolo di Augusto* (mit 14 Kupfertafeln). — Ein höchst wichtiges Beispiel späterer Hypogäen der Römer bietet sich am Niederrhein, wo sich eine grossartig angelegte und kostbar ausgestattete Familiengruft im Dorfe Weyden (an der Strasse von Köln nach Aachen) erhalten hat. Eine elfstufige Treppe führt nieder in die geräumige, allem Anschein nach ganz unterirdisch gewesne, übererd wol nur durch einen Stein bemerklich gemachte Grabkammer, die mit einem Kreuzgewölbe gedeckt ist und ringsum Nischen für Gefässe, Büsten etc. aufweist. Man fand darin einen mit den Jahrzeitgenien geschmückten Sarkofag und eine männliche und zwei weibliche, lebensgross aus Marmor gearbeitete Büsten; zu

beiden Seiten des Eingangs aber stand ein Sessel aus feinem weissen Kalkgestein. Dies Grab, von dem wir schon B. V, S. 371 berichtgegeben, stammt aus dem Zeitraume zwischen 260—340 nach Kristus und muss einer der vornehmsten Römerfamilien gehört haben, da die darin aufgefundnen Skulpturwerke alle übrigen im Rheinland hinterbliebnen Römerdenkmale so sehr übertreffen, dass sie durchaus nur in Italien selbst beschafft und durch ausserordentlichen Kostenaufwand sehr reicher Besteller hiehergekommen sein können. (Vergl. die Jahrbücher des Bonner Vereins III. 1843. S. 134 ff. Taf. 5—8.)

In den Zeiten des fussfassenden Kristenthums erlangten die sogen. Katakomben ihre Ausbildung, — jene Hölengänge in verlassenen Steinbrüchen oder Sandgruben, wo die verfolgten Kristen ihre Schlüfte hatten, heimlich ihren Kult übten und ihre Märtyrer und andre Glieder ihrer Gemeinschaft begruben. In die Stein- oder Sandwände der Gänge wurden von den ersten Kristen länglich gevierte Hölungen gemacht, die grade hinreichten um je einen Leichnam aufzunehmen, jede dieser Hölungen wurde nach Einbringung der Leiche sorgfältig mit Backsteinen vermauert, später mit Marmortafel verschlossen. Man machte diese Stellen in schlimmster Zeit nur durch angebrachte Buchstaben wie *D. M.* (*Deo maximo*), *XP* (*Χριστος*) oder durch andre Zeichen bemerklich. Die wichtigsten dieser Hölengänge, die sich hie und da zu Hallen erweiterten, finden sich bei Rom und Neapel. Die römischen sind, tiefgehend, theils in Tuff gehauen, theils in Sand und Puzzolanerde gegraben. Bei der grossen Festigkeit der Puzzolanerde, welche sich durch das Eindringen der Luft erhärtet, war es ein Leichtes die Gruben durch Stehenlassen einiger Pfeiler zugänglich zu erhalten und immerfort zu erweitern. Auf diese Weise war Rom grossentheils unterminirt worden; allem Vermuthen nach lagen die Zugänge oft in Gärten kristlich gesinnter Römer, wo man am Sichersten vor Entdeckung der Zufluchtshölen war. Uebrigens waren diese Tiefgänge unter der Stadt nach Maasgabe der Erdschichten oder des Bedürfnisses so labyrinthisch gebildet, dass die darin Verborgenen schwerlich entdeckt werden konnten. Leicht konnten einzelne Gangstellen so umfänglich nach Breite und Höhe ausgehölt und so kunstrecht bearbeitet werden, dass sie Kultörter, gottesdienstliche Hallen abzugeben vermochten. Wir können nur ahnen, von welch eigenem Reize diese Kultstätten sein mussten — durch die mysteriöses Licht gebenden Lampen, durch die gänzliche Abgeschiedenheit von der geräuschigen Welt, sowie durch die Sicherheit, in der sich die hier Versammelten fühlten und wiegten. Vorzugsweis aber eigneten sich die weitausgedehnten Gänge zu Begräbnissorten der Gläubigen. Man gesellte bald zu den geheiligten Gebeinen der Märtyrer die Leichen der Gemeindeglieder; ja lange nachdem das Kristenthum Staatsanerkennung gefunden, wurden die Katakomben allgemein noch zu Begräbnisszwecken benutzt. Erst von der Zeit an, wo alle Märtyrergebeine in die Kirchen übertragen wurden, verlor sich die Vorliebe für die Katakomben, die dann bald völliger Vergessenheit und somit gänzlichem Verfalle anheimfielen. Die nähere Kenntniss, die wir heut davon haben, verdanken wir einigen Männern, welche sie im 16. und 17. Jahrh. wiederentdeckten und mit Lebensgefahr und den grössten Anstrengungen durchforschten. Gewöhnlich findet man in den mannigfach sich kreuzenden Gängen auf beiden Seiten der Wandung mehre Gräberöffnungen übereinander; indess trifft man oft auch mehr geschmückte Grabstätten, wo über dem Sarkofage eine Nische in den Tuff gehauen ist. Hie und da stösst man auf grössere Gemächer von vier- oder mehreckiger Form, welche gewöhnlich runde Decke und malerischen Schmuck haben und auf mehren Seiten solche reichere von Bogen überwölbte Gräberöffnungen aufweisen. Diese grössern Begräbnissräume waren entweder Familiengräber wolhäbiger Kristen oder Grabstätten der Märtyrer und dann zugleich Sammelörter der Gemeinde. Von den plastisch verzierten Sarkofagen, die man in den Katakomben gefunden, gehören einige der konstantinischen Zeit, die meisten aber den nächstfolgenden Jahrhunderten an. (*Marchi: i monumenti delle antiche arti cristiane nella Metropoli del Cristianismo. Torino* 1841.) Die napolitanischen Katakomben, Unterhölungen des Capo di Monte, die den Berg nach allen Seiten durchziehen und nicht nur Begräbnisse und Versammlungsräume, sondern selbst felsgehauene Basiliken und Rotunden darbieten, sind offenbar durch einen uralten Steinbruch veranlasst worden, den sich schon die Grossgriechen zu Bestattungszwecken zunutzemachten und welchen die Kristen der ersten Jahrhunderte theils zu Begräbnissen immer weiter aushölten, theils durch mancherlei Umgestaltungen zu Versammlungs- und Kultzwecken auskünstelten. (Vergl. *Bellermann: die Katakomben zu Neapel.* Hamburg 1839.)

Von den Katakomben gehen wir auf verwandte Erscheinungen im südlichen und mittlern Deutschland über. Wir finden nämlich in Gegenden, wo

ganz unbestritten germanische Volkschaften schon lange vor der kristlichen Aera dauernd sesshaft gewesen, uralte Hölengänge theils in natürlichen Hügeln, theils, in Ebenen, unter künstlich aufgeworfenen Erdhügeln. Diese unterirdischen, durchaus auf germanische Heidenzeiten rückweisenden Gänge, welche unter mancherlei Namen (als Höllöcher oder Hel-Löcher, Brühllöcher, Frauenlöcher, Wildfrauenlöcher, Meerfräuleinlöcher, Weissenlöcher, Wichtellöcher, Abellöcher, Alraunhölen etc.) besonders in Altbaiern und Franken so häufig getroffen und von der Volksage mit weissen und schwarzen Jungfrauen und mit der halbweissen halbschwarzen Jungfer (der Todesgöttin Hel) in Verbindung gebracht werden, sind sonder Zweifel theils zu Bestattungszwecken (wie schon die in den Nischungen solcher Gänge vorgefundnen Todtenurnen bezeugen) theils zu Kultzwecken ausgehölt. Die Hölungen gleichen ganz den altgriechischen Hypogäen; die Nischen aber sind ebenso eingerichtet wie die römischen Columbaria, in welchen die Urnen frei standen oder in deren Boden versenkt waren. Selbst kleine Todtenkammern fehlen nicht. Wenn die Gänge schmal und niedrig und die Kammern klein sind, so setzte die Festigkeit des Bodens, in welchem sie ausgehölt wurden, diesen Dimensionen unüberschreitbare Grenzen, und es darf hieraus geschlossen werden, dass den Germanen das Auswölben mit Mauerwerk damals noch nicht bekannt war. Vorzüglich bemerkenswerth sind die urgermanischen Gruftgänge in Oberbaiern. Unter dem Volksnamen Wichtelenloch befinden sich solche Gänge unfern vom südlichen, etwas westlich abweichenden Ende des Burgholzes bei Mergentau in der äussern Spitze eines steilen Waldhügels, des Katzensteiges. In diesem Hügel sind fragliche Gänge in festem weissem Sande ausgehölt. In einer Strecke von 96′ liegt der Gang mit seiner Sohle 24′ unter der Oberfläche des Hügels; dann steigt er in 53′ langer Strecke beinah bis zur Oberfläche, von welcher er nur durch eine 2′ starke Erdschichte getrennt ist. Dass dieser Ausgang ursprünglich zutageging, unterliegt keinem Zweifel. Im rechten Winkel des langen Ganges, da wo sich ein 1½′ hoher, 10″ breiter, in Sand glatt ausgearbeiteter Sitz befindet, zieht ein Seitenarm auf 46′ Länge mit geringer Steigung; er liegt mit seiner Sohle 23′ und beim Aufhören 14′ unter der Oberfläche des Hügels. Die senkrechten Wände des Ganges vereinen sich mittels zwei kreiszylindrischer Flächen, welche im Scheitel der Wölbung sich schneiden, also den Spitzbogen ergeben. An einer Stelle, die man bei Untersuchung des Ganges durchgemessen, beträgt die Höhe vom Boden bis zum Wölbscheitel 6½′, die Breite von Wand zu Wand 3′. Nicht weit vom Ausgange geht beinah senkrecht vom Hauptgang ein Gewölbe ab, das sich konisch öffnet und in einem Ovale schliesst; es ist 15′ lang, vorn 5′ und hinten 7′ breit. Die Höhe beträgt an dieser Stelle 4′; die Richtung geht abwärts. Dies Gewölbe ist zum Theil verschüttet. Der jetzige steil abwärts führende Eingang beginnt bei der Sohle eines Loches, das zur Ausgrabung eines Fuchsbaues benutzt worden ist und zur Entdeckung fraglicher Gänge geführt hat. In den Wänden des Hauptganges und Seitenarmes befinden sich viele kleine nischenförmige Hölungen, welche zur Aufstellung von Urnen und Lampen gedient haben. Die bis jetzt gefundne Länge der Gänge beträgt 225′; man vermuthet aber, dass sie mit der Burg Mergentau, an deren Stelle ureinst ein germanisches Opferheiligthum gestanden haben mag, in unmittelbarem Zusammenhang stehen. (Vergl. des Oberbauraths *Friedr. Panzer: Beitrag zur deutschen Mythologie.* München 1848. S. 40—42.) Ueber unterirdische Gänge an einem andern oberbairischen Orte, zu Nannhofen, haben wir folgenden Bericht. Die Gänge sind in regelmäsiger Form mit senkrechten ganz glatt bearbeiteten Wänden in Sand angelegt; hin und wieder haben sie noch eine spitzbogenförmige Decke. Ihre Höhe beträgt 6—7′, ihre Breite 3—5′. Der Haupteingang, der sich in einer Bogensehne von Ost nach Südwest 250′ weit hinzieht, beginnt mit Stufen, die von der Erdoberfläche hinabführen, und endet mit zwei von Nordwest nach Südost ziehenden Seitengängen, deren jeder einen andern, im rechten Winkel von ihm abgehenden und mit ihm parallellaufenden Gang hat. Diese vier Seitengänge hat man nur in einer Länge von 17—22′ ausgegraben, daher noch Ungewissheit darüber herrscht, wohin und wie weit sie führen. Im Hauptgange finden sich an dessen rechter Wand von 8 zu 8′ regelmäsig Nischen eingehauen, an deren Schwärzung man erkennt, dass in ihnen einst Lampen brannten. Im letzten Seitengange befinden sich Mauerüberreste in der Form eines Kalkofens. Ausser diesen entdeckte man in den Gängen noch eine Eisenscharre, womit die Gänge stossweis ausgearbeitet wurden, ferner einen eisernen Schlüssel aus frühestem Mittelalter und einen Eberzahn. (Vergl. *J. v. Hefner im Oberbairischen Archiv für vaterländische Geschichte,* B. III, H. 3, S. 408.) Nicht minder interessante Gänge bestehen zu Rockenstein bei Alling im oberbairischen Landgericht Bruck. Der Hügel, worin sie hier ausge-

hölt sind, ist theils natürlich, theils durch Kunst gebildet. Der künstliche Theil bildet einen abgestumpften Kegel, welcher rückwärts durch einen Graben vom angrenzenden Boden getrennt ist. Der Hügel besteht aus festem, leicht bearbeitbaren Rothsand. Die Ganggewände sind vom Boden bis zum Scheitel des Gewölbes nach einer krummen Fläche ausgehölt, durch welche sinnreiche Konstruktion auf grösstmögliche Dauerhaftigkeit abgezielt worden ist. Den 69′ langen Gang, in den man zunächst eintritt, durchgehend trifft man auf mehre Quergänge; am Ende angelangt befindet man sich in einem etwas grössern, 8′ hohen Raume. Vor dem letzten besagter Quergänge geht ein 218′ langer Gang ab, der bald steigend bald fallend sich fortzieht und in einen aufwärts gekrümmten engen Gang übergeht, der am höchsten Punkte des Hügels zutagegeführt, welcher Ausgang aber mit Bretern verlegt und mit Erde bedeckt ist. In den Seitenwänden sind mehre Nischen angebracht, die zum Einstellen von Urnen, Kerzen oder Lampen gedient haben. (Laut des Berichts von *Braunmühl* im *oberbair. Archiv f. vat. Gesch.*, B. III, H. 3, S. 397 f.) Sehr bemerkenswerth sind ferner die künstlich in festen Sand gehölten Gänge, welche man unter dem bäuerlichen Gehöfte Almèring im oberbair. Landgerichte Mühldorf vorgefunden und seit 1841 untersucht hat. Der Eingang findet sich im Keller jenes Bauernhofes und besteht in einem Loche durch die Mauer, wodurch man kriechen muss. Man befindet sich dann in einem 9′ langen, 2,2′ breiten und nur 2,8′ hohen, abwärts geneigten Gange. Links in der Gangwand, nah am Keller, ist eine Nische, 1¾′ weit, ebenso hoch und tief. Eine gleich grosse Nische bemerkt man am Ende dieses Gangstückes rechts in der Wand. Hat man diese Strecke kriechend zurückgelegt, so befindet man sich an einem senkrecht abwärtsgehenden, zylindrisch geformten, kaum 2′ Durchmesser habenden, 4′ hohen Schachte. Man muss wie ein Kaminfeger durchschliefen und hat dann wieder nur eine 5½′ lange, 2′ breite und 2,8′ hohe, stark geneigte Strecke zu durchkriechen. Ist diese zurückgelegt, so befindet man sich in einem gewölbten Raume, worin man aufrecht stehen kann. Dieser ist 6½′ lang, 3¼′ breit und 5½′ hoch. Der Boden ist wagrecht, und ¾′ tief mit Wasser bedeckt. In den Wänden sind drei Nischen ausgehölt; die erste links 2½′ hoch, 1⅔′ breit und ebenso tief, hat im Boden ein Loch zum Einstellen einer Urne und ist konstruirt wie die Nische am Eingang, wogegen die beiden andern sich genüber angebrachten in der Konstruktion abweichen. Um weiterzudringen, muss man ein nur 2½′ langes, ebenso hohes und nur 1⅔′ breites Loch durchkriechen, kann aber dann aufrecht in einem senkrecht aufwärtsgehenden Schachte stehen, welcher dem obbeschriebenen gleicht. Durch diesen muss man sich hinaufhelfen, und ist dann in einem stark ansteigenden, 2¾′ breiten, 3⅓′ hohen und 7¾′ langen Gange. Wie der genannte Schacht aufwärts, so geht nun am Ende des Steigganges ein gleicher niederwärts, der aber verschüttet ist. Links in der Wand befindet sich eine Nische. Hier wurde die Erde untersucht und es fanden sich einige Kohlen und ein Stück von einer Urne. Die Almèringer Gänge sind nur bis zu einer Länge von 30′ erforscht, erstrecken sich aber sicherlich weiter. Ihr Querdurchschnitt zeigt den Spitzbogen. Diese Sandhölungen sind glatt geschabt, präzis ausgeführt, und zeugen von geübter Hand. Mauerwerk ist nirgends sichtbar. Ganz nah dem Bauerhause, unter welchem sich die Gänge hinziehen, befand sich ein grosser heidnischer Grabhügel oder Opferhügel, den aber der Besitzer des Gehöftes, um ebenen Boden für einen Kapellenbau zu gewinnen, schon abgetragen hatte, bevor die Untersuchung der Gänge erfolgte. Friedr. Panzer fand noch als Reste des Hügelinhalts viele Urnentrümmer, Kohlen etc. vor. An Ort und Stelle wird ausgesagt, dass die Sandgänge von Almèring bis zu dem ½ Stunde entfernten Todtenberg reichen, wo einst ein Schloss versunken sein soll; dann ziehen sie nach Hohenburgbach. Ein bejahrter Mann jener Gegend will von dem frühern Almèringer Bauer fast bis zum „eisernen Gitter", das etwa siebenzig Schritte vom Keller entfernt sei, geführt worden sein; er habe sich aber nicht weiterzudringen getraut. Der Bauer habe ihm gesagt, dass in diesen Gängen ein grosser Schatz verborgen sei und dass er dort öfter drei Jungfrauen gesehn, deren eine halb schwarz halb menschenfarbig gewesen. (Vergl. *Panzer's Beitrag zur deutschen Myth.* Nr. 63 m. geom. Aufnahme der Gänge.) Vom Wohnhause nach der Stallung des Jungbauernhofes zu Ueberacker bei Fürstenfeldbruck zieht sich ebenfalls ein sandgehölter Gang. Die geometrisch aufgenommene Strecke ist 45′ lang und wahrscheinlich nur ein Theil des Ganzen, da man nur Verschüttung wegen nicht weitergekommen. Derselbe ist 5⅓′ hoch, nur 2′ breit, und oben spitzbogig geschlossen. In den Wandungen finden sich acht Nischen für Urnen und Lampen. Die gefundne Strecke bildet im horizontalen Sinne einen Bogen. Laut der Sage soll bei Ueberacker ein Schloss gestanden haben, das man den Pesthof nannte. Zu Etting bei Ingol-

stadt ist ein felsgehauener Gang, mit welchem andre, wovon sich Spuren ergeben, zusammenhängen mögen. Zwischen Gunzenhausen und Ottenburg ist wieder ein sandgegrabener Gang, der 5—6′ Höhe bei 4′ Breite hat und Nischen in den Wänden aufweist. In den Sandsteinfelsen Ellingsburg bei Kissingen führt eine sogen. Wichtelhöle. Es wird versichert, dass am Eingange sich ein holer Raum befinde, wie eine Kammer, von welcher aus ein schmaler niedriger Gang bald steigend bald fallend, stellenweis mit Stufen versehen, ins Innre des Berges sich erstrecke. Dieser Gang soll bis Aura ziehen und laut alter Sage ganz kleine Leute, die Wichtelen, beherbergt haben. Hier stehen, wie an vielen andern Orten, wo solche der Todtengöttin geweihte Gänge aus germanischer Urzeit verspürt werden, nähere Untersuchungen noch zu erwarten.

Die vielen urdeutschen Hölgänge, die wir in Verbindung treffen mit Grab- und Opferhügeln, weisen einerseit mit ihren urnenbesetzten Wandnischen, andrerseit mit ihren geschwärzten Lampennischen in eine unberechnenbare Periode zurück, wo bei der germanischen Bevölkerung jener Striche Todtenverbrennung und Aschenbestattung und der Kult der Hel, der Todes- oder Unterweltsgöttin, in engstem Zusammenhang stehende Bräuche waren. Mehr als die Hölgänge, die immerhin etwas Räthselhaftes behalten, geben klares Zeugniss für die Feuerperiode germanischer Todtenbestattung die vielen gehügelten Gräber (Einzelgräber und Familiengräber), die wir in oder ohne Verbindung mit Todtengängen in altbairischen, schwäbischen und fränkischen Gauen finden und die fast durchweg, soviele derselben untersucht sind, Kohlenreste und Aschenurnen ergeben haben. Einer der reichsten Todtenhügel, der schon erwähnte Aiméringer, musste leider der Forschung verlorengehn. Zu den unverlornen und ausbeuteversprechenden in Oberbaiern gehört noch der sogen. Krebsberg zu Finsing, ein offenbar von Menschenhänden errichteter Hügel, der 7½′ sich erhebend einen abgestumpften Kegel mit kreisrunder Grundfläche von 50′ Durchmesser und mit kreisrunder Oberfläche von 11′ Durchmesser bildet. Von ihm geht, wie glaubwürdig versichert wird, ein 595′ langer unterirdischer Gang ab, der im Keller des Zemmerbauers zu Finsing ausmündet. — Fundgiebiger, inhaltlich interessanter sind freilich insgemein die anderweit im südlichen Deutschland vorfindigen Germanengräber aus Zeiten, wo die Körper, in sargähnlich ausgehölte Baumstämme (Todtenbäume) niedergelegt, vollständig dem Element der Erde übergeben wurden. Diese die Leichname mit reicher kulturgeschichtlich wichtiger Mitgift bergenden Gräber (wie dergleichen am Lupfen bei Oberflacht in Schwaben gefunden wurden) gehören spätern Heidenzeiten des germanischen Volksthums und vornehmlich der Alemannenblütenzeit an; wir berühren sie hier nur kurz, da sie lediglich als Gruben, ohne Vorschritt zu baulicher Anlage, erscheinen. (Eine „vergleichende Darstellung der Resultate der bis jetzt geschehenen Eröffnungen der uralten nichtrömischen Grabstätten in der südlichen Hälfte Deutschlands, und zwar in dem grossen Gebiete der Donau“ findet man in den *Jahresberichten an die Mitgl. der Sinsheimer Gesellschaft zur Erf. d. vaterl. Denkm. d. Vorzeit, von Karl Wilhelmi*, woselbst auch eine verdienstliche Uebersicht über die „uralten Grabstätten in den südlichen Theilen der Gebiete der Elbe und Oder“ gegeben ist.)

Andre germanische Stämme (Sachsen, Angeln und Friesen) haben uns in den Landen, welche der Nordsee wie der Ostsee die Gestade geben, eine Reihe rohest steinbaulicher Grabstätten hinterlassen, die man unter der dichterisch schönen Benennung Hünenbetten begreift. Diese von Händen der Rohkraft aus unbehauenen und meist platten Felsstücken errichteten, in der Regel von einem Steinkreis umgebenen Grabkammern stellen sich ihrer ganzen Erscheinung nach als die Gräber von Helden und Führern jener Volkstämme heraus. Sie gehören, da in ihnen keine Gegenstände von Erz und Eisen gefunden werden, dem höchsten germanischen Alterthum an. Soweit auch diese Hünenbettungen von eigentlicher Kunst entfernt sind, so setzen sie doch wenigstens ein nicht unbedeutendes technisches Geschick voraus. Als die bedeutendsten der nordgermanischen Heldengräber oder Riesenbetten werden aufgezählt: das erst neuerdings zerstörte grosse Hünenhaus im Börgerwalde im Meppener Kreise Westfalens, angeblich des Friesenkönigs Sorwold Grab; das Hünenbett von Brunefort in derselben Gegend; die sieben Steinhäuser zwischen Ostenholz und Dorfmark im Amte Fallingbostel im Lüneburgischen, deren grösstes, bei 140′ Flächeninhalt, mit einer 1—2′ dicken, 16′ langen und 15′ breiten, 367 Zentner schweren Granitplatte gedeckt und im Innern so hoch ist, dass ein mittelgrosser Mann darin aufrecht stehen kann; ferner das Bülzenbett bei Sievern im Amte Bederkeesa, das Hünenbett in der Herrschaft Drentha u. a. m. Während der deutsche Süden gar keine,

Mitteldeutschland nur wenige aufweist, sind Westfalen, die Altmark Brandenburg und Pommern, die Insel Rügen, Holstein und Nordschleswig sehr gesegnet mit solchen Riesenbetten. Besondern Bemerk verdienen die Kingshooge (Königshügel) auf den friesischen Eilanden, namentlich auf der Düneninsel Sylt, welche gegen sechzig „Hooge" und darunter die drei Brönshooge als die berühmtesten Kingshooge aufzeigt. Soviele der Sylter Grabhügel geöffnet wurden, sie zeigten stets eine mit unbehauenen viereckten Steinen ausgesetzte Todtenkammer, welche Gebeinreste, irdene Krüge, Steinäxte, aber keine Erzgegenstände enthielten. Andre Grabstätten auf Sylt sind die eigenthümlichen Kempener Börder, deren sich nur wenige zeigen, die aber ziemlich nah beieinanderliegen. Diese Begräbnissstellen scheinen gefallene Krieger gebettet zu haben: sie haben alle eine und dieselbe längliche Gestalt und werden eingefasst von aufrecht stehenden Feldsteinen, die etwa drei bis vierthalb Fussübererd vorragen. (Vergl. B. V. S. 458.) Blicken wir nach den Hünengräbern der Ostseegegend, so nehmen wir noch die meisten Beispiele auf dem romantischen Rügen wahr; mit Auszeichnung nennt man das zu Sagard auf der Halbinsel Jasmund befindliche Riesenbett Dubberworth.

Aus denselben Zeiten haben wir unzählige Gräber der Kelten, dieses nächst den Germanen wichtigsten Halbkulturvolkes der ausseritalischen Theile des urzeitigen Europa. Die „Barrows", „Kairns" oder „Galgals" genannten Tumuli, die wir an den einstigen Keltensitzen in Frankreich, Grossbritannien und Irland antreffen, erscheinen als kegelförmige Hügel über Grabkammern und sind theils rasenbedeckte Erdhügel, theils Kieselhügel, von vier bis hundert Fuss Höhe. Eine berühmte Reihe findet sich in der Gegend von Tirlemont. Höchst merkwürdig ist der Tumulus von Gavr' Innis, der Insel am Eingang in den Meerbusen von Morbihan, genüber von Lokmariaker. Dieser Galgal enthält einen bedeckten Gang von 15 Metern, dessen Steine skulpirt und mit bizarren Ornamenten (Schlangen, Keulen, Hacken, Zickzacks, konzentrischen, parallelen, elliptischen und halbkreisförmigen Linien) geschmückt sind.

Ein andres Halbkulturvolk, dessen erste Blüte mit den Zeiten der Germanen und Kelten möglicherweise zusammentrifft oder doch nur wenige Jahrhunderte späterfällt, hat uns auf transatlantischem Boden eine überraschende Menge von Begräbnisshügeln hinterlassen. Durch das ganze Gebiet des Mississippi und seiner Nebenflüsse sowie in den fruchtbaren Ebenen am mejikanischen Meerbusen finden sich, zumeist in der Nähe der Flüsse, aus Erde und Steinen aufgeführte Hügel und Wälle. Diese Denkmale deuten, wie sich als Resultat aus den neusten Untersuchungen durch *Squier* und *Davis* ergibt, auf ein grosses, in dichten Massen zusammenlebendes, das Mississippithal in seiner ganzen Ausdehnung bewohnthabendes Urvolk, dessen Kultur sich am Ganges und Nil Amerika's allmälig entwickelte und das nach Erreichung einer gewissen Kulturstufe seine bisherigen Sitze aufgab, um in jenen Theilen des Welttheils, die wir Mejiko, Zentralamerika und Peru nennen, ein neues Stadium seiner Blüte anzutreten. Die sehr zahlreichen Todtenhügel, die sie neben Opferhügeln und Tempelhügeln im Mississippithale zurückgelassen, sind gewöhnlich von beträchtlicher Grösse. Ihre Höhe wechselt zwischen 6 und 80, hält aber durchschnittlich 20—25'. Man findet sie ausserhalb der Einfriedigungswälle, womit jenes Volk zu Vertheidigungszwecken seine Sitze umgeben hatte; sie stehen entweder einzeln oder in Gruppen, letztenfalls zuweilen einen Zusammenhang oder ein Abhängigkeitsverhältniss unter einander zeigend, so nämlich, dass etwa der Haupthügel durch doppelte oder dreifache Grösse sich vor den übrigen auszeichnet. Ihre Umrisse sind minder regelmäsig als die der Tempelhügel; gewöhnlich erscheinen sie in Kegelform, zuweilen auch in elliptischer oder birniger Form. Stets bedecken sie nur ein auf der Fläche des ursprünglichen Bodens liegendes Skelett, das in den häufigern Fällen keine Brandspuren zeigt, sondern bei der Bestattung zwischen Rinde oder rohe Matten oder in einen aus Baumstämmen zusammengefügten Sargkasten gelegt war. Todtenkammern aus aufgeschichteten Steinen ohne Mörtel kommen seltener vor. Hatte Verbrennung stattgefunden, so ergibt sich aus der Lage und Beschaffenheit der Kohlen und der unmittelbar über ihnen gerötheten und gehärteten Erde, dass der Leichnam zwischen zwei Holzschichten gelegt und diese noch während des Brennens überschüttet worden waren. Auch bemerkt man zuweilen senkrecht über dem Leichnam, aber viel weiter dem Gipfel des Hügels zu, ein ebenfalls noch während des Brandes überdecktes Kohlenlager, welches auf ein Opfer oder eine andre religiöse Feierlichkeit zu deuten scheint. Bestattung in Urnen ist im Ohiothale (oder bestimmter im Sciotothale des Ohiogebiets, wo jenes Volk seinen blühendsten Sitz gehabt) noch nicht nachgewiesen, findet sich aber mit verbrannten und unverbrannten Knochen sehr häufig in den südlichen

Staaten; doch mangelt dort noch kritische Untersuchung über die unterscheidenden Merkmale der Reste einer frühern Zeit von denen der Indianer. Ueber den Gerippen liegen in der Regel allerlei Gegenstände, am Häufigsten Schmucksachen wie Armringe, durchbohrte Kupferplatten, Kügelchen von Bein, Elfenbein, Muschelschalen und Metall, auch Steingeräth und regelmäsig geschnittne Stücke von Marienglas, seltner Waffen (Speer- und Pfeilspitzen) und Thongefässe. Alle diese Sachen zeigen grosse Einförmigkeit des Karakters. Sämmtliche bis jetzt gefundne Gerippe waren mit Ausnahme eines einzigen Schädels (der aus einem vereinzelten Hügel des Sciotothales gewonnen ward und durchaus die karakteristischen Kennzeichen der amerikanischen Rasse aufwies) so verwittert, dass sich durchaus kein anatomisches Ergebniss daraus gewinnen liess, indem die einzelnen Stücke bei geringster Berührung zerfielen, während doch die einschliessende Erde sich ausserordentlich fest und trocken zeigte. Eben dieser Umstand aber dient sehr zum Mitbeweise für das hohe Alterthum dieser Todtenstätten. Das Vorkommen zweier alter Gräber in einem und demselben Hügel ist bis jetzt nur im Grave Creek mound, einem an der Mündung des Grave Creek in den Ohio (im Staate Virginia) liegenden und durch hervorragende Grösse ausgezeichneten Denkmale, bestätigt worden. Man fand hier 30′ über der untern, auf der Sohle liegenden und zwei Skelette enthaltenden Grabkammer eine zweite mit einem Gerippe und verschiednen Schmucksachen. Alle übrigen Gerippe, die in verschiednen Tiefen (nur nicht auf dem ursprünglichen Boden) und zuweilen in sehr bedeutender Anzahl innerhalb der alten Begräbnisshügel vorkommen, haben sich als Bestattungen der Indianer erwiesen. Diese entdeckte man zuweilen auch in sitzender Stellung, während die Leichen der Urbewohner stets auf der Grundfläche liegen. Man darf in jenen Hügeln der Uramerikaner wol die Begräbnisse von Häuptlingen und angesehenen Familien vermuthen; die Masse des Volks wurde, wie aller Anschein dafür spricht, im flachen Boden bestattet. Nicht selten bringt der Pflug in den fruchtbaren Flussthälern Knochenreste und Geräthe zutage, welche ausgedehnte Todtenfelder verrathen; doch bleibt es fraglich, ob diese pflugberührten Todtenreviere auch das hohe Alter jener Hügel beanspruchen dürfen. Einige der von Squier und Davis als „unregelmäsige Hügel“ bezeichneten Tumuli machen es wahrscheinlich, dass man die Asche zahlreicher Todten zu Haufen aufgeschüttet und dann überdeckt hat. In einem der unregelmäsigen Hügel, der 20′ Höhe bei 90′ Breite und 160′ Länge hat, sind auf der Basis die deutlichen Formen einer hölzernen Grabkammer nebst Resten eines Gerippes und wenige Fuss davon ein Altar ganz im Karakter der Grab- und Altarhügel bemerkt worden. Bei andern minder ausgedehnten Hügeln der regellosen Klasse ergab die Untersuchnng, dass sie gänzlich aus dichter Asche mit untermengten Stückchen von Holzkohlen, gebrannten Beinen und starkgebranntem Sandsteine bestanden; in einem dieser Tumuli bewies eine völlig unversehrte Masse dichten weissen Thones, welche auf dem Urboden lag und des Hügels Kern bildete, dass jene Hauptmasse nicht Wirkung einer Verbrennung an Ort und Stelle sein konnte, sondern von andern Punkten hergebracht und hier aufgehäuft worden war. (Vergl. *Smithsonian Contributions to Knowledge. Vol. I. Ancient Monuments of the Mississippi Valley; comprising the results of extensive original surveys and explorations by E. G. Squier, A. M., and E. H. Davis, M. D. Accepted for publication by the Smithsonian Institution, June* 1847. *City of Washington* 1848.)

Wir kehren jetzt zum Gräberbereich und Gruftbauwesen der vorzugsweis sogenannten „alten Welt“ zurück. Zur Klasse der Hügelgräber liefert höchst merkwürdige urälteste Beispiele das Mesopotamien der Kaldäerzeit. In der Ruinenstätte des Orchoe der Kaldäer, des Erech der Bibel, der zweiten Stadt Nimrods, jetzt Warka, finden sich innerhalb der Mauern Begräbnisshügel, die wörtlichen Sinnes zusammengesetzt sind aus grünglasirten, mit Kriegerfiguren bedeckten Thonsärgen, welche sich bis zur Höhe von 45′ engl. übereinanderthürmen. (Vergl. die Mitth. im Reisewerke des *Kennet-Loftus.*) Aus höchstem Alterthum haben wir ferner die *χολῶναι* der hellenischen Heroenzeit, jene hochgehäuften Erdhügel, die sich aus einem Steinringe erheben und die wir schon bei erster Erwähnung der Griechengräber in Betracht gezogen. In Grossgriechenland ward eine Aufschichtung grosser Steinblöcke beliebt, die man mit kleinen Steinen oder Erde bedeckte. (Solche steinkernige Hügelgräber findet man dort, laut *Jorio*, vorzugsweis errichtet und zumeist erhalten.) Etrurien bietet ausser den blosen Bodengräbern einfache Tumuli über Hypogäen, wie zu Tarquinii (*Corneto*), aber über den unterirdischen Grabkammern auch künstlich ummauerte Hügel, aus welchen thurmartiges Gemäuer aufsteigt, wofür die 200′ durchmessende Cucumella bei Vulci als ein Hauptbeispiel zu gelten hat, während ähnlich aufgemauerte Hügel

auch bei Corneto und Viterbo vorkommen. [Einer der grössten Begräbnisshügel Altitaliens ist der *Poggio Gajella*, drei Miglien unterhalb Chiusi, der bei der Frage um das einst hochberühmte Porsennagrab, welches zu besitzen Clusium sich gerühmt hat, neuerlich in Betracht gekommen ist.] Merkwürdige innen ausgemauerte Tumuli trifft man ferner im alten Taurien, nämlich auf der Stelle der Bosporanischen oder Pontischen Hauptstadt Pantikapäon (j. Kertsch in der Krim), wo vornehmlich der „goldne Hügel" oder das „Mithridatesgrab" Aufgrabung erfahren hat. Die Eröffnung 1830—34 belohnte sich mit sehr werthvollen Denkmalen, Basreliefen, Inschriftsteinen, Statuen, Vasen etc., von welcher Ausbeute der kleinere Theil ins Kertscher, der grössere Theil ins Petersburger Museum gelangte.

Indem man die alten Tumuli (*χώματα, κολῶναι*) theils kreisförmig untermauerte, theils viereckig gestaltete, brachte man eine Pyramide heraus, welche dann wieder auf einen kubischen Untersatz gestellt die weitverbreitete Form des Mausoleion ergab. Die mausolische Form war die gruftbauliche Hauptform in den kleinasiatischen Königreichen zuzeiten als diese Lande von Hellenen beeinflusst und mit allerhand Denkmalen bereichert wurden. Hier hatte griechische Kunst Rechnung zu tragen orientalischer Sitte, also auch der uraltersher namentlich für den Fürstengruftzweck geheiligten Pyramidenform. Namengebendes Hauptbeispiel dieser asiatischen Gruftbautenklasse ist das Grabgebäu, welches die Karische Königin Artemisia (352—350 vor Kristus) ihrem Gemahl Mausolos, angeblich durch die hellenischen Architekten Pytheus und Satyros, zu Halikarnass errichten liess. Ein fast quadratischer Unterbau (412′) mit einem 25 Ellen hohen Säulenumgange trug eine Pyramide von 24 Stufen. Die Gesammthöhe des mit einer Quadriga gekrönten Bauwerks betrug 104′. Den Fries schmückten Gebilde (zum Theil Amazonenkämpfe). Am Ausführlichsten berichtet darüber *Plinius* 34, 30 u. 31. Er gibt an, dass die Bildwerke der Ostseite von der Hand des Skopas waren; die nordseitigen theilt er dem Bryaxis, die südlichen dem Timotheos, die westlichen dem Leochares zu, während er das marmorne Viergespann auf dem Gipfel als Werk des Pythis bezeichnet. Ueber den Bau und seine Anlage ist neusterzeit mehrfach gehandelt worden [vergl. *Ed. Gerhards Archäol. Zeitung, neue Folge*, S. 182, 73.* 82*]. Dass die aus Budrun seit 1846 ins Britische Museum versetzten Bildwerke (fünf Stücke) nebst den nach Genua gekommenen Amazonenreliefen wirklich zum Mausoleion gehört haben, wird durch die Nachrichten über die Benutzung der Gruftbauruine zum Burgbau von Budrun, in dessen Mauern man diese Skulpturen eingefügt fand, sowie durch Vergleichung der Lukianischen Angabe (in den Todtengesprächen 24. 2.), laut welcher sich Kampfscenen unter den Gebilden befanden, sehr wahrscheinlich. Da Skopas unter den betheiligten Künstlern der Bedeutendste war und nach Pausanias' Zeugniss nicht allein als Plastiker sondern selbst als Architekt rufhatte, so liegt die Vermuthung nah, dass diesem grossen Meister die Oberleitung des Baues übertragen gewesen und dass die als Architekten angegebenen Dunkelmänner Pytheus und Satyros, falls sie ächte und bauführende Personen waren, nur als Baugehilfen des Skopas zu betrachten sind. — Ein ähnlicher Gruftbau findet sich zu Mylasa in Lykien. Hier ruht auf zwölf korinthischen Säulen eine offene Kammer über dem Grabgemach. (Vergl. *Fellows Lycia p.* 76.) — Sehr starke Aufnahme fand die Mausoleenform in Syrien; auch finden wir sie in Palästina beispielt, wo der Hohepriester Simon (nach griechischer Zeitrechnung um Ol. 160) seinem Vater und seinen Brüdern einen säulenumgebenen Grabbau errichtete, über welchem sich sieben Pyramiden erhoben. Vergl. *Josephus: Antiq. XIII.* 6.

Dass Griechenland selbst pyramidale Denkmale besass, wird uns sowol durch Pausanias, der ein solches bei Argos anführt, als durch mehre übriggebliebne Fundamente bezeugt; auch ist noch ein derartiges Bauwerk, von bester Erhaltung, in der Argeia vorhanden: die sogen. Pyramide von Kenchreai, welche Ludwig Ross in seinen „Reisen im Peloponnes" (S. 142 f.) sorgfältig beschrieben hat. Dieser Bau, den man am Fusse des Chaon sieht, gehört jedoch keineswegs zu den ältesten Denkmalen jener Landschaft; vielmehr scheint er ein Werk der Kriegsbaukunst späterer Zeiten zu sein. (Vergl. auch E. Curtius: „Peloponnesos" II. 365 f.) — Auf grossgriechischem Boden finden wir ein altes Denkmal, das nur dem Andenken, nicht der Asche eines Verstorbenen gedient hat, in einer Gestaltung, die allerdings an pyramidische Hochgräber erinnert. Es ist das irrig sogenannte „Grab des Theron" zu Agrigent, ein in römischer Zeit entstandnes Kenotafion, das sich als ein massiver Körper von 23′ 6″ Höhe darstellt, in zwei Etagen abtheilt und von unten nach oben in Form einer Pyramide verjüngt. Man sieht daran ein Gemisch von dorischer und ionischer Ordnung; das Gesims der ersten Etage trägt vier kannelirte Halbsäulen mit ionischen Kapitellen und die Wandungen von vier geschlossenen Thüren.

Der oberste Theil ist zerstört und es sind davon nur noch die Triglyfen des dorischen Frieses vorhanden.

Zu den in Stufungsverjüngungen sich aufbauenden Grabmonumenten standen in nächster Verwandtschaft die „Pyren" oder die zum Verbrennen der Leichname bestimmten Scheiterhaufen, welche namentlich in der Alexandrischen Zeit mit unsinnigem Aufwand an Kosten und Kunst emporgethürmt wurden. So war z. B. das sogen. Denkmal des Hefästion nur ein Scheiterhaufen, eine Pyrá, von Deinokrates (dem Bauplaner von Alexandreia) geistreich und fantastisch in pyramidalischen Terrassen konstruirt. Aehnlich war wahrscheinlich die von Timäos beschriebene Pyra des ältern Dionys, sowie die *rogi* der Cäsaren auf Münzen dieselbe Grundform zeigen. — Die Terrassenform, welche der Rogus andiehandgab, steigerte sich ins Riesenhafte bei römischen Kaisergrüften, was sich zuvörderst bei dem Mausoleum des Augustus herausstellte.

Eine der merkwürdigsten grabmonumentalen Formen entwickelte sich in Lykien. Vom fünften vorkristlichen Jahrhundert an, also zuzeiten, wo griechische Kolonisten sich zu den Lykiern unter persischer Herrschaft gesellten, bildete sich dort ein Gräberstil nach dem Vorbilde des derben Holzhüttenbaues heraus. Diesen Stil zeigen sowol die fasadirten Felsgrüfte wie die frei gebauten Gräber. Sie geben durchaus das Bild gezimmerter Bauten, indem mit senkrechten Balken drei Lagen von wagrechten verzapft scheinen, sodass die Enden der letztern noch stark aus den Wandflächen vorragen: oben ruht der Giebel oder der oft friesartig gegliederte Aufsatz auf meist sehr starken Balkenköpfen oder auf zylindrisch zugehauenen scheinbaren Baumstämmen. Selbst die Wände werden von einem sehr nachdrücklich hereintretenden Getäfel eingenommen, welches an einzelnen wichtigen Stellen bildwerklich geschmückt ist. Das urstiligste Aussehn haben diejenigen Grabbauten, deren Aufsatz auf scheinbaren runden Baumstämmen ruht, welche Form man noch heut an den Hütten der lykischen Ländler wiederfindet. (Beispiele bei Phellus, Antiphellus, Myra, Tlos.) Schon mehr der klassischen Tektonik genähert erscheint jene auf weitvorragenden Balkenköpfen ruhende Bekrönung, die man, verbunden theils mit reinlykischem, theils mit gräzisirendem Unterbau, an manchen Gräbern von Antiphellus, Telmissus, Myra und Tlos bemerkt. Besonders eigenthümlich stellt sich eine Reihe von Freibauten heraus, welche, schmaler und höher als die übrigen Monumente, oben mit einem Tonnengewölbe im Spitzbogen schliessen. Dies Gewölbe ist mit einem Steinkamm gekrönt, der von vorn gesehn als verziertes Akroterion sich darstellt. Das Giebelfeld wird hier meist von Bildwerken eingenommen, welche jedoch inmitten durch einen Stützbalken getrennt sind. So blickt auch hier der ursprüngliche Holzbau durch. Dem Innerrande des Spitzbogens entlang ziehen sich wieder Balkenköpfe empor; an den Wänden ragt zwischen den schönsten späthellenischen Bildwerken dasselbe starre Zapfenwerk heraus wie an den Denkmalen früherer Zeit. (Vergl. *Fellows: Journal written during an excursion in Asia Minor*, 1839, und *an account of discoveries in Lycia*, 1841. *Sprott and Forbes: Travels in Lycia* 1847. *Kugler: Kunstgesch.* 1848.)

Thurmartige und tempelartige Hochgräber bilden zwei ziemlich zahlreiche Klassen antiker Gruftbauten, von welchen jedoch nur der kleinste Theil auf Griechenland fällt, das immer, soweit und solang es republikanisch war, in der grabmonumentalen Sfäre das Einfachste (den tektonisirten und bebildwerkten Denkstein über Tiefgräbern) prunkenden Bauten vorzog. In der Landschaft Argolis trifft man in der Gegend von Elaius südwestlich von Paläo-Kyberi, rechts vom Wege der ins Flussthal hineinführt, die Grundmauern mehrer polygoner Gebäude, welche thurmartige Gräber gewesen zu sein scheinen, und im Flussthale selbst (linkerseit wo ansehnliche Ruinen vom Orte Elaius zeugen) den polygonen Unterbau eines viereckigen Gebäudes von 40 Quadratfuss mit innerer Abtheilung und einem Kalksteinsarkofage neben Backsteintrümmern und Scherben. — Häufiger als die Thurmgräber mögen die Tempelgräber im freien Hellas gewesen sein. Ihnen gingen kleine altarförmige Denkmale voraus, die *βωμοί*, auf welchen den Manen der Todten libirt ward. Zunächst erhielten wol nur volkgefeierte Helden Grabdenkmale in Tempelform, und solche Tempelgräber wurden dann, wie in Urzeiten die hochgehügelten Gräber, als Heroons d. h. als Heldenheiligthümer betrachtet. Ein hochberühmter Grabtempel stand zu Amyklai: jene Kultstätte des Apoll, die zugleich als Grabstätte des sagenhaften apollgeliebten Jünglings Hyakinthos galt. Dort war der 30 Ellen hohe säulenartige Erzkoloss des Apollon Amyklaios errichtet, der mit dem reichgeschmückten Throne des Bathykles als eins der wichtigsten Denkmäler Altgriechenlands sowol hellenische als römische Pilger anzog. Die Basis dieser Bildsäule galt für das Grabmal des Hyakinthos; daran war vorgestellt, wie der schöne

Jüngling und seine Schwester Polyböa von mehren Gottheiten gen Himmel geleitet wurden. — In spätern Zeiten, als die Kunst in üppiger Blüte stand und der Luxus sie in jeder Weise beanspruchte, wurden auch Todte gewöhnlichen Schlages mit tempelförmigen Gräbern beehrt. Pausanias hat uns von solchen Beispielen periegetische Notiz gegeben; so führt er z. B. an, dass an der Sikyonischen Heerstrasse von Korinth her Marmorgräber in Tempelform mit Säulen und Adlerdach standen. Beinschriftet waren sie mit einfachem Gruss an den Verstorbenen, ohne Zusatz des väterlichen Namens. Ein bei Epidauros aufgefundnes tempelartiges Denkmal gibt *Stackelberg* auf Taf. 4 seiner „Gräber der Griechen" restaurirt.

Sehr eigenthümliche Beispiele der thurmförmigen Gräberklasse haben sich im Orient erhalten: jene Monumente zu Palmyra, die sich als quadratische Thürme mit Balkonen zeigen, auf welchen die Inhaber des Denkmals ruhend dargestellt sind.

Die bedeutendste Anzahl antiker Grabthürme ist uns in Italien verblieben. Ganz gemauerten Denkmälern der Etrusker ist die Form konischer Thürme eigen, welche theils Grabkammern enthielten, theils nur zur Zierde auf einen quadratischen Unterbau gestellt waren. (*Franc. Orioli: dei sepolcrali edifizi dell' Etruria media e in generale dell' architettura Tuscanica. Poligrafia Fiesol.* 1826.) Thürme mit darin eingerichteten Todtenkammern, wahre Thurmgräber, finden sich namentlich bei Volterra (*Volaterrae*); vergl. *Inghirami* in den *Ann. d. Inst. IV. p.* 20. *tav. A.* Die andre Art aufgemauerter Gräber, deren Thürmung eine lediglich schmückende, rein monumentale blieb, erscheint in den Sagen vom Grabmal des Porsenna auf ganz fantastische Weise ausgebildet. (*Duc de Luynes* in den *Ann. d. Inst. I. p.* 304. [*Mon. ined. tav.* 13.] *Letronne* ebendaselbst *p.* 386. *Emil Braun: il laberinto di Porsenna comparato coi sepolcri di Poggio-Gajella ultimamente dissotterrati nel agro Clusino. Roma* 1840. *Bull. d. Inst.* 1840, *p.* 147. 1841, *p.* 6.) Konische Spitzsäulen auf kubischem Unterbau bietet ein Grabmal bei Albano am Wege nach Aricia, jenes seiner alten Verzierungen beraubte Monument, dem man sonst die Titel „Grab des Ascan" und „Grabmal der Horatier und Curiatier" und zuletzt den Namen des „Pompejusgrabes" gegeben. Jede Ecke des grossen Würfels (von 55′ parisisch im Umkreis) war mit einem abgestumpften Kegel besetzt, welche vier Kegel einen aus Mitte ragenden grössern oder eine Pyramide umgaben. *Santi-Bartoli: Sepolcri ant. tv.* 2. *Inghirami: Monum. etr. VI. tv. F* 6. (Seit der Restauration von 1826 zeigt das Albaner Denkmal, von dessen ursprünglichen Kegeln nur zwei sich erhalten haben, wieder volle fünf Kegel.)

In die Zeit der Etrusker fallen wol die den tuskischen Thurmgräbern ähnelnden Nuraghen an den einst sogenannten Iolaischen Orten der Insel Sardinien. In meist symmetrischen Gruppen stellen sie sich als kegelthürmige, mit kleinem Eingang am Fuss versehene Monumente von 30—50′ Höhe dar, die aus horizontalen Lagen ziemlich roher Steine aufgeschichtet sind und nach Art der hellenischen Thesauren oder Schatzgrüfte eirund gewölbte, übereinanderliegende und durch schmale in der Mauerdicke angelegte Treppchen miteinanderverbundne Gemächer haben. Aehnlich die Talajots auf Majorka und Minorka. (*Petit-Radel: notices sur les Nuraghes de la Sardaigne. Micali: storia degli antichi popoli italiani.* Ottfried Müllers Etrusker II. 227.)

Bei dem weltbeherrschenden Volke sehen wir die Kegel- und Thurmform für den gruftbaulichen Zweck in höchster kräftigster Pflege. Sehr karakteristisch erscheint es für das massive, Achtung ertrotzende Volk der Römer, dass sich grade der schwere Thurm in viereckiger oder runder Gestaltung als die gewöhnlichste Form ihrer Luxusgräber herausstellt. In grosser Menge standen dergleichen Gruftbauten an der *Via Appia*, dieser *Regina viarum*. Das Umfangreichste dieser Denkmäler, das auf einem Hügel, den die Appia ersteigt, dicht am Wege steht, ist das in aller Welt genannte Grab der Cäcilia Metella, der Tochter des Quintus Metellus Creticus, wie die Inschrift sagt. Auf haushoher quadratischer Basis erhebt sich ein Rundbau von etwa 65′ Durchmesser, das Ganze wol gegen 80′ hoch. Der Rundbau ist noch mit den schönsten Travertinquadern bekleidet, deren ungeheure Blöcke auf das Meisterlichste aneinandergefügt sind. Von der Basis dagegen hat man die gleiche Bekleidung ausgebrochen, und so starrt der Kern von Mörtel und Bruchsteinen, durchzogen von den ungeheuren Bändern aus Travertin, die wie riesige Steinbalken aussehn, unförmlich hervor. Diesem Monument widerfuhr wie andern ähnlichen die gefährliche Ehre, als Steinbruch gutbefunden zu werden für die Bauten des kristlichen Roms. Die Römer päpstlicher Zeiten brachen die Quadern rundum soweit weg als sie nur konnten, und nur die Besorgniss, dass

ihnen der obere Theil endlich auf die Köpfe stürze, vermochte ihrem Schändungswerke Halt zu gebieten. So starke Steineinbussen hat der Gruftbau untenum erlitten, dass die ganze Last einer Seite des ungeheuren Quaderbaues zuweilen auf einem einzigen Travertinblocke ruht, der nur zu einem Theile noch in der innern Kernmauer einen Widerhalt findet und mit der übrigen Hälfte, beraubt der untern Stützen, horizontal in die Luft hineinstarrt. Oben umgibt das Ganze stirnbandartig ein Fries mit Blumengehäng und Stierschädeln (Aasköpfen), wonach jetzt das Volk den Bau mit der Benennung *Capo di bove* (Ochsenkopf) beehrt. Eine Trofäe mit zwei Figuren gefangner Barbarenfürsten bezeichnete den Kriegsruhm des Geschlechts, das diesen Gruftbau thürmte. (Ueber diesem Kranze ragen mittelalterliche Zinnen in die Luft; die Savelli und Gaetani nämlich klebten an diesen Grabthurm eine Burg, deren Mauerreste, so stark und fest sie sind, doch gegen die Majestät des Urbaues wie eine Lumpenschleppe an einem Kaisermantel sich ausnehmen.) Das Innre des Grabthurmes zeigt sich als backsteinener Hohlkegel, der sich tief in die Erde senkt. Der Steinsarg, der Cäciliens Asche barg, steht seit Pauls III. Zeit im Hofe des Palazzo Farnese.

Unterhalb Frascati (*Tusculum*), linkab von der nach Rom führenden Strasse, steht ein gewaltiger Rundthurm, der dem Grabthurm der Metella ähnelt und ebenfalls den letzten Zeiten der Republik angehört. Auf dem aus Peperinquadern errichteten Rundbau erhebt sich wie dort eine mittelalterliche Brüstung mit Zinnenresten. In diesem Mausoleum, das jetzt zum Wirthschaftsgebäude der Vigna Angelotti dient, wollen Viele, und wol nicht ganz ohne Grund, das Grab des Lucullus erkennen. — Bei Tivoli (*Tibur*), wo der Ponte Lucano an seinen Erbauer Plautius Lucanus erinnert, steht der Grabbau der Plautier, ein Rundthurm auf quadratem Unterbau: bei Gaëta (*Cajeta*) der runde dorisch befrieste und sein Innres ganz erhalten aufweisende Grabthurm des Lucius Munatius Plancus. Eine Inschrift über dem Eingange nennt jenen Plancus, der als Gründer Lyons betrachtet wird, und so setzt sich das Grabmal wol sechzehn Jahre vor Kristus. Diesem willkürlich *Torre d'Orlando* benannten Gruftbau ähnelt in der Vorstadt von Gaëta die sogen. *Latratina*, welcher Rundthurm gar wol auch Gruftbestimmung gehabt haben kann, obgleich ihn manche Archäologen (seit Gruter) als Ueberrest eines Merkurtempels ansehen. — Gegen Mola di Gaëta hin, wo *Formiae* und die *villa Formiana* des Cicero lagen, sieht man rechts am Wege einen alten Rundbau auf viereckigem Grunde; er hat zwei gewölbte Stockwerke, die immitten von einer Art Säule getragen werden. Dies von einem Wege zum Meer durchschnittene Denkmal wurde willkürlich (durch Abbé Chapuy) *Torre di Cicerone* getauft und seitdem als Grabmal des grossen Redners betrachtet, das ihm seine Freigelassnen am Orte, wo er gemordet worden, errichtet hätten. (Neuerdings wird das dem Thurme genüberliegende „viereckige" Bauwerk am Fusse des Berges Acerbara als Cicerograb beansprucht.)

Auf dem Wege von Caserta nach Capua treffen wir ein Hochgrab, welches drei Rundbaue, deren obere sich verjüngen, übereinander aufweist. Diese durch Verjüngungen sich erhöhende Rundform wuchs ins Majestätische bei Gruftbauten der Imperatoren. So thürmte sich zunächst auf dem Marsfelde zu Rom jenes Mausoleum, welches Octavianus Augustus während seines sechsten Konsulats für sich und die Seinen aufführte. In drei absätzigen Stockwerken riesig aufgebaut trug es auf dem Gipfel die Statue des Imperators. Es stellte sich in den verschiednen Absätzen terrassirt dar, bepflanzt mit immergrünem Gesträuche, sodass das Ganze einem kunstgärtlichen Hügel glich. Der Aufbau war nicht massiv, sondern bestand nur aus vier kreisförmigen, weit voneinander abstehenden Mauern, welche durch Zwischenmauern und Wölbungen verbunden waren und somit weite und bedeutende labyrinthische Räume ergaben. Die innern Kreismauern sind schon lange eingestürzt; nur vom ersten Stockwerke, dem 200′ durchmessenden, stehen noch die beträchtlich starken Mauern von *opus reticulatum*, worin die Grabkammern eingetieft sind. Wo die Aschen der weltbeherrschenden Familie ruhten, lagern jetzt gemeine Kohlen und blitzen zuzeiten Feuerwerke zum Vergnügen des Volkes auf. — Noch riesiger war der massiv aufgeführte Grabbau des Aelius Hadrianus. Als das Augustische Mausoleum, das nicht nur Imperatoren und deren nächsten Familiengliedern, sondern auch den weitern cäsarischen Verwandtschaften und Freundschaften gedient hatte, keine anständigen Räume für Bestattung mehr bieten wollte, ergriff Hadrian die Gelegenheit zur Errichtung eines Prachtgruftbaues, welcher alle Grabmonumente damaliger Welt übertreffen sollte. Doch erlebte der Urheber die Vollendung nicht, die erst unter Antoninus Pius im J. 140 nach Kristus erfolgte. Das in kolossalen Absätzen sich aufgipfelnde Ganze ruhte auf einem ungeheuren grundbaulichen Viereck von 320′ Breitung, das gegen 70′ sich erhob und jetzt wol 15′ verschüttet ist. Parischer Marmor bekleidete den

gewaltigen, 226′ durchmessenden Rundbau, wovon nur noch der Kern von Peperin- und Travertinquadern sichtbar ist. Oben umzog ihn eine Befriesung in der Schmuckweise, die wir schon vom Metellenthurme her kennen. Kreisstellungen von Säulen mit Standbildern dazwischen umliefen die sich verjüngende Aufthürmung, auf deren Plattscheitel ein riesiges Viergespann mit der wagenlenkenden Porträtgestalt des Imperators stand. Der Eingang, grad der Tiberbrücke genüber, führte in einen hohen gewölbten Gang, von welchem ein schneckenförmiger zur Grabkammer inmitten des Baues leitete. In der Mittgruft, einem gewölbten Quaderbaue von 32′ Höhe und 24′ im Geviert, waren beträchtliche Nischen angeordnet nebst Bänken für Urnenstellungen und Plätzen für Sarkofage. Vierzehn Jahrhunderte haben an der *moles Hadriani* zerstört was zu zerstören war. Nur die felsgleichen Mauern des Rundbaues sind geblieben, die noch die Grabkammer einschliessen, wozu der einen Kreis beschreibende gewölbte Gang führt. Erst hat sie den todten Imperatoren als Gruft gedient, dann war sie eine Gruft für Lebendigbegrabene, indem man sie in spätern Zeiten zum Kerker umschuf. Jetzt empfängt sie nur wissbegierige Besucher, welche mit Fackeln in sie hinabsteigen. Der alte Eingang des Mausoleums ist seit Jahrhunderten vermauert. (Seit Kaiser Honorius den Hadrianbau in den Kreis der Befestigungen Roms gezogen, sind die verschiedensten Versuche, ihn in eine Citadelle umzuschaffen, gemacht worden. Schon im Gothenkriege litt der Bau, von welchem Justinians Feldherr die Statuen auf die Angreifer herabwerfen liess; dann ward dies feste Riesenrund in den verschiedensten Zeiten erobert, zerstört, hergestellt, wieder zerstört und wieder hergestellt. Es trägt nun den Namen Engelsburg, *Castello Sant' Angelo,* von dem bekrönenden Erzengel mit gesenktem Schwerte aus Benedikts XIV. Zeit, und dient jetzt zum Staatsgefängniss.) — Ein dritter Kaisergrabbau zu Rom war nachmals unter Septimius Severus (197 nach Kr.) entstanden. Dies nun ganz verschwundne Mausoleum ähnelte dem Augustischen, war aber bedeutend höhergeführt und bestand wahrscheinlich aus sieben Thürmungsabsätzen, worauf die Benennung *Septizonium* hinweist, die im Munde der Spätrömer die gängundgebige war.

Die römische Sucht, höchst augenfällige massige Bauten über Grabstätten zu errichten, griff selbst zur fremdesten (ägyptischen) Pyramidalform. Doch trat die reine Pyramide eben auch wie der Rund auf Rund setzende Verjüngungsbau nur in vereinzelten Beispielen zu Rom auf. Der einzige dort erhaltne Gruftbau dieserart ist die 112′ hohe Cestiuspyramide aus Augustischer Zeit, über welches Denkmal wir besondern Artikel gegeben haben.

Begräbnisse von viereckthürmigem Aufbau sieht man in grosser Anzahl an der Appischen Strasse; meist sind es kleinere Grabthürme, auch sind sie zumeist sehr zerstört.

An der grossen Appia, der von Rom nach Capua führenden Strasse, dieser reichsten Gräberstrasse der Römer, sind überhaupt noch die manchfaltigsten Monumentalformen altrömischer Zeiten zu schauen. Wenn man das Grabmal der Metella hintersichhat, in dessen Nähe links und rechts Wege abführen, wird die Strasse sehr einsam und öd und zu einem wahren Wege durchs Todtenreich, denn zu beiden Seiten anstarren uns Reste von meist jedes Schmuckes beraubten Grabmonumenten. Bald erkennen wir in den Bruchstücken der Vergangenheit rundthürmige oder viereckthürmige, bald pyramidalförmige, bald götterschreinartige Bauten, bald stumpfe Quadrate, zum Theil aus Ziegeln, zum Theil aus Kieseln oder aus Stücken Tuffstein; hie und da bemerken wir Peperinblöcke und Spuren von Travertin- und Marmorbekleidung; an einigen Denkmalen sehen wir noch tektonische Glieder, Pilaster und Halbsäulen von Backsteinen, sowie wir auch gewölbte mit Peperin ausgelegte Grabgemächer wahrnehmen, die jetzt den Hirten zur Zuflucht bei Nacht und Wetter dienen. So manche geschichtlich bekannten Familien, so mancherlei berühmte Leute hatten an der Appia ihre Grabmäler: hier ruhten die Aschen von dem durch Cicero's Freundschaftsbriefe bekannten *Atticus* und seinem Ohm *Quintus Caecilius,* von den Dichtern *Seneca* und *Persius* und andern Berühmtheiten. Jetzt ist es freilich schwer die Stellen der einst auf solche Namen lautenden Gräber auch nur mit einiger Gewissheit zu bestimmen. Vermuthungsfertige Alterthümler haben's mehrfach versucht, aber starke Einsprache thut immer der Umstand, dass zuviele Monumente hier spurlos verschwunden sind aus der ganz unberechnenbaren Menge derer, welche die Appia einfassten. Eine andre für das Studium römischer Monumentalformen ausbeutige Gräberstrasse ist jene von Pompeji nach Herculanum zuführende. Rechts und links der *via Pompejana* erheben sich monumentale Gräber und sonstige zum Begräbnissdienst gehörige Bauwerke. Und grade die Grabmäler der verschütteten und aus ihrer Schuttdecke nun wieder zutagegebrachten

Stadt sind von besonderstem Interesse, weil zeugnissgebend von dem Kunstsinn und Kunstfleiss einer blosen Provinzialstadt. Die meisten haben über hochaufgestuftem Unterbau die Würfelform von Altären; ihre Seiten sind bedeckt mit Inschriften und Bildwerk, welches theils auf das Leben der Bestatteten, theils auf die antiken Vorstellungen von Tod und Unsterblichkeit bezughat. Andre der pompejischen Ruhstätten sind wie kleine Tempel gestaltet, wo Nischen im Innern des Unterbaues die Urnen mit den Aschen bergen. Auch ein kleines Gebäu zur Abhaltung des Todtenmahles (*Silicernium*) steht da: noch ist der Tisch vorhanden mit dem Lagerplatz für drei Genossen; auch Kränze von Rosen und andern Blumen sind hier noch vorgefunden worden. Grabmäler die Landstrasse entlang und zwischen den Wohnungen der Lebenden und dicht bei denen der Ueberlebenden — es lag das im Sinne und in der Sitte der Alten, welche ihre Hingeschiednen sich gern in der Nähe wissen mochten und des süssen Wunsches waren, dass die Gedächtnissmahle der Liebe und Verehrung alltäglich vor den Augen alles Volkes blieben.

Tempelförmig sind zu Pompeji die Gräber der Familie des *Marcus Arrius Diomedes*, welche der grossen Villa dieses Freigelassnen, der als Magister der Vorstadt bezeichnet wird, grade genüberliegen. — Ein sehr bemerkenswerthes ist dort auch das Grabmal des *Auricius Scaurus;* es hat Gladiatorenkämpfe vorstellenden Reliefschmuck und im Innern viele Nischen für Aschenurnen. (Im J. 1838 wurde des Grabbaues wirklicher Eingang erspürt; im Atrium entdeckte man vier mosaicirte Säulen, ausserdem aber fand man die grosse Glasvase, die nun unter den Antikenschätzen der Studj zu Neapel steht.)

Von tempelartigen Gräbern, die sich in und bei Rom bebeispielen, lassen sich vornehmlich anzeichnen: das Grabmal des *Cajus Poblicius Bibulus* am östlichen Abhange des Kapitols, welches kleine Gebäu mit einfachen Pilastern an der Fasade versehen ist; der sogen. Tempel des Deus Rediculus vor Porta Sebastiana, ein grabmonumentaler Backsteinbau aus Hadrianischer Zeit, gut im Mauerwerk, aber von verderbtem Geschmack in Gesimsen und Ornamenten; endlich der angebliche Bacchustempel und jetzige Eremitenort Santo Urbano vor derselben Porta, neben der sogen. Egeriengrotte.

Als ein sehr karakteristisches Sondergebäu nimmt Stellung unter den römischen Sepulkralmonumenten ein erst unlängst bekanntgewordnes Denkmal. Als man zu Rom (im J. 1838) einen der Thürme der Befestigungen des Honorius auf Seite der Strasse nach Palestrina abtrug, entdeckte man in dessen Innern ein Grabbauwerk, das hier so viele Jahrhunderte selber begraben gewesen, um nun gleichsam aus der grössern Steingruft, die der umfangende Vertheidigungsthurm für dasselbe abgegeben, noch ziemlich heil wiederzuerstehen. Die Grundform dieses Denkmals ist vierseitig, doch unregelmäsig infolge der Stelle, die es am Zusammenlauf alter Strassen erhalten hatte. Auf einer Basis aus grossen Blöcken Albanersteins erhebt sich das Untergeschoss, welches abwechselnd flache Halbsäulen und Pilaster von Travertin, ohne Basen und Kapitelle, aufweist. Ueber diesen liegt eine Leiste mit der Inschrift: *Est hoc monimentum Marcei Vergilei Eurysacis pistoris redemptoris apparet (orum?)*, woraus hervorgeht, dass das Grabmal einem Bäcker Marcus Virgilius Eurysaces gehörte. Das Obergeschoss, mit beknäuften Eckpilastern, zeigt übereinander drei Reihen kreisförmiger, ziemlich tief gehender Oeffnungen mit etwas vortretenden Rändern, worin die Alterthumskundigen die Formen römischer Mörser zum Teigrühren wiedererkennen. Zum Beschluss läuft oben ein Fries herum, der das Bäckerleben inscenesetzt. Diese Gebilde sind ziemlich roh in Travertin ausgeführt, aber lebendigen Entwurfs. Drei Seiten des Mauerwerks sind gut erhalten; die vierte ist anscheinend schon in ältester Zeit zerstört worden. Bei Abtragung jenes Thurmes, aus dem sich das Denkmal herausschälte, fanden sich auch noch ein korbähnliches Aschengefäss aus Travertin und eine zerbrochene Marmortafel mit der Inschrift: *Fuit Atistia uxor mihei femina opituma veixsit quoius corporis reliquiae quod superant sunt in hoc panario.* [„Es ist Atistia gewesen, meine Gattin, die als bestes Weib gelebt hat, deren Körperreste in diesem Brotkorbe gesammelt sind."] Nach dem Karakter des Inschriftlichen wie nach dem Stile des Tektonischen gehört dies Grabdenkmal in die letzte Zeit der Republik oder in den Beginn der Augustischen Zeit. Es stand da, als Claudius die Wasserleitung anlegte, und wurde von ihm mit der Ehrerbietung, welche man Grabstätten überhaupt zollte, geschont. Später hätte es nicht mehr an dieser Stelle erbaut werden dürfen. So kann sich Rom nun reicher schätzen um einen ziemlich wolerhaltnen Bau aus einer Zeit, deren Denkmale gar nicht in Menge vorhandensind. Immerhin mag man dies Monument ein mehr interessantes als schönes nennen; doppelt interessant bleibt es als eine so merk-

würdig lebenanspielig ornamentirte Sepulkralarchitektur für einen so schlichten, wenn auch wolhäbigen Plebejer des endrepublikanischen Roms.

Von ausseritalischen Römergräbern der hochbaulichen Klasse muss vornehmlich in Bemerk kommen das schlank aufgebaute, reichst reliefgeschmückte und mit leichtgeschwelftem Adlerdach bekrönte Monument der *Secundini*, welches — der zweiten Hälfte des zweiten Jahrh. nach Kr. angehörend und durch angebrachte Darstellung einer Scheidescene als wirkliches Grabmal gekennzeichnet — zu Igel an der Trierer Strasse steht. (Beschreibung von *Kugler* und Abbild bei *Kristian W. Schmidt: Baudenkm. in Trier.*) Mehre tempelförmige Grabmäler der Römer finden wir in Kleinasien erhalten, namentlich in lykischen Städten. Zu Patara ein kleines Grabmonument mit Portikus von vier korinthischen Säulen, innen mit Tonnengewölbe bedeckt; zu Myra ein ähnliches Denkmal mit Wandnischen.

Mit den kuppelgewölbten Gruftrotunden konstantinischer Zeit kündigen sich die „monumentalen Hochgräber kristlicher Aera" an. Zunächst begegnen wir dem Mausoleum der Kaiserin Helena, dem jetzt *Torre pignattara* genannten, 2 Miglien vor Roms Porta maggiore in einer Vigna befindlichen Rundgebäude, welches von Backsteinen errichtet und mit irdenen Töpfen (*pignatte*) überwölbt ist. Hier stand der grosse Porfyrsarkofag, der nachmals in den Lateran und zuletzt ins vatikanische Museum wanderte. In den Ruinen dieses Mausoleums ward unter Urban VIII. eine Kirche den Heiligen Petrus und Marcellinus geweiht. Reste des Gruftbaues tragen noch Spuren von Musivmalerei. Nächstdem treffen wir das Mausoleum der Familie Konstantins vor Porta Pia, eine Rotunde von 69′ Durchmesser, mit 24 Doppelsäulen, welche die Kuppel und die Umgangsgewölbe tragen. Ursprünglich war dieser Rundbau vielleicht ein Bacchustempel, sofern die bacchischen Sinnbilder, die sich in antiker Musivarbeit an den Gewölben des Umganges zeigen, zu solcher Vermuthung ein Recht geben. Dass er den weiblichen Gliedern der *gens Constantina* als Gruft gedient, bezeugt vornehmlich der grosse Porfyrsarkofag der Kaisertochter *Constantia*, der hier gestanden und nun im Vatikan, in der Sala a croce greca, platzgefunden hat. Papst Alexander IV. gab dem Baue kirchliche Bestimmung unter dem Titel der *Santa Costanza*. (Dass Ammianus die Tochter Konstantins eine Megäre in Menschengestalt nennt, war ja nur der Ausspruch eines ehrlichen Heiden, unbeachtenswerth für den Papst des 13. Jahrh., der infolge seiner Unfehlbarkeit die Heilige kennen musste.)

Als namhafteste Gruftbauten des 5. und 6. Jahrh. haben wir zu betrachten das backsteinene Mausoleum der Kaiserin Galla Placidia (jetzige Kapelle *San Nazario e Celso*) und das massive des Ostgothenkönigs Theodorich (jetzige Kirche *Sta. Maria della Rotonda*), beide zu Ravenna. Erstes, als Grabkapelle angelegt und die Sarkofage der Placidia, des Honorius und des Constantius enthaltend, ist baugeschichtlich wichtig als eins der ersten ravennatischen Monumente, die von Konstantinopel beeinflusst erscheinen, ein bedeutsames Glied abgebend in der Entwicklungsgeschichte des byzantischen Kuppelbaues. Es hat die Gestalt eines lateinischen Kreuzes, dessen Mitte durch eine Kuppel, dessen Flügel mit Tonnengewölben gedeckt sind. Die Kuppel ruht noch nicht auf Eckgewölben, welche durch Gesims von der Mittelwölbung getrennt sind, sondern geht ohne Trennung in die Mauern des viereckigen Raumes über, der im Aeussern mit Verdeckung des Gewölbes allein sichtbar ist. Das Aeussre ist überhaupt sehr einfach, doch in seinen Giebeln und Gesimsen noch ganz antik; um so reicher erscheint das Innre durch die farbenprächtigen Mosaiken, welche die Wölbungen schmücken. Mehr auf römische Vorbilder deutet das Mausoleum, welches sich Theodorich errichtete, der es wahrscheinlich wie andre seiner ravennatischen Bauten durch die von Kassiodor erwähnten Künstler *Aloisius*, den Architekten, und *Daniel*, den Bildhauer, ausführen und schmücken liess. Es ist ein massenhaftes Gebäude mit zehneckigem massiven Unterbau, welchen Gänge in Kreuzform durchschneiden, deren Mittelpunkt wahrscheinlich zur Aufstellung des Sarkofages bestimmt war. Darüber ein höheres Stockwerk, im Aeussern ebenfalls zehneckig, aber von bedeutend kleinerem Durchmesser, innerlich hohl, eine runde Halle bildend; das Ganze endlich mit flacher Kuppel gedeckt. Das Obergeschoss war, wie sich erkennen lässt, mit gesäultem oder gepfeilertem Portikus umgeben, der durch Rundgewölbe an die Mauer anschloss. Eine freie Doppeltreppe führte von aussen her in diesen Portikus und durch ihn in das Innre des Obergeschosses. Das Ganze kam so den Gruftbauten römischer Kaiser, namentlich dem Hadrianbaue, ziemlich nah. Sehr eigenthümlich ist aber die Kuppel, welche aus keinem Gewölbe, sondern aus einem einzigen Felsstücke von 34′ Durchmesser und 3′ Dicke besteht. Diese ungeheure Last aus den istrischen Steinbrüchen hieherzuschaffen und besonders sie auf die Höhe des Gebäudes, 40′ über dem Boden,

zu erheben, war ein wahrhaft grossartiges Unternehmen, beweisgebend von bedeutender mechanischer Technik. Dieser einfache und kühne Gedanke war des grossen Gothenkönigs würdig und ergab sich vielleicht durch eine Rückerinnrung an die Hünenbetten; unter deren Felsdecken seine Vorfahren die ewige Ruhe gefunden.

In diesen Zeiten mindern sich die grabmonumentalen Hochbauten sehr infolge der sittewerdenden Bestattung in Kirchen. Schon in der Katakombenzeit hatten die in jenen Kristenschlüften kultdienenden Versammlungsräume zugleich zu Begräbnissen (zunächst der Märtyrer, dann der Gemeindeglieder überhaupt) gedient. Als dann mit der staatlichen Anerkennung des Kristenthums die Freibauzeit für die Kultstätten eintrat, wurde die zutagetretende Kirche gleich dadurch wieder zur Grabstätte, dass man die geheiligten Gebeine der Blutzeugen aus den Katakomben in sie übertrug. Die ersten Kirchen waren somit sämmtlich Kultmonumente über Märtyrergräbern; der Doppelzweck des gottesdienstlichen Gebäudes kam aber zu schärferm architektonischen Ausdruck durch Anlage von Unterkirchen (Krypten, Gruftkirchen) und trat auch weiter in Anbauten von Grabkapellen hervor. Geistliche waren natürlich die Ersten, welchen die Ehre, nah der Heiligengebeine bergenden Altarstätte zu ruhen, zutheilward; wie früh aber auch weltliche Rangpersonen in Kirchen bestattet wurden, zeigt das Beispiel Konstantins des Ungrossen, der bekanntlich in der Apostelkirche zu Byzanz mit seinen Sündengebeinen zur Ruhe kam. Jahrhunderte später fällt das namhafte Beispiel Karls des wahrhaft Grossen, der im Aachner Münster beigesetzt ward, das er selbst erbaut hatte und das dann zugleich als sein würdigstes Grabdenkmal über seinen Gebeinen sich wölbte.

Hätten wir hier von den unfreien und kleinern tektonisirten oder blos skulpirten Denkmalen mitzusprechen, welche in Unterkirchen (Krypten) sowie in und an den Oberkirchen des frühern Mittelalters platznahmen, so würden wir aus dem 9., 10. und 11. Jahrh. eine ziemliche Anzahl monumentaler Merwürdigkeiten verschiedenstenorts bezeichnen und mit einigem Wortaufwand beschreiben können. Aber indem wir unsern Blick auf wahre Grabbauten beschränken, auf Begräbnissarchitekturen, die ganz selbständig sich zutagestellen oder doch einen bedeutenden Schein von Selbständigkeit in und an Kirchen wahren, finden wir in besagten Jahrhunderten kaum hie und da etwas derartig Angestrebtes, was auszeichnenden Bemerk verdienen könnte. Wir müssen schon ins 12. Jahrh. steigen, um solch ein Beispiel zu gewinnen wie die Freigruft **Bohemunds** zu **Canosa**, welche dort neben Santo Sabino steht und sich als kleines byzantinisches Kuppelgebäude mit Umgang und Vorhalle herausstellt. (Erbaut nach 1111.)

Ruhstätten in und an Kirchen überbaute man zuzeiten des schönsten Mittelalterstiles mit jenen **Tabernakelarchitekturen** und **Baldachungen**, womit man auch Altäre, Brunnen, Pforten etc. aufschmückte. Diese Ueberbauten steigerten sich in der ausgebildeten Gothik zur höchsten Pracht, welche sich noch an so manchen wolerhaltnen Monumenten geistlicher und weltlicher Herren des 14. und 15. Jahrh. verschiedensterorten bebeispielt. Als Hauptbeispiele solcher Grabdenkmale zählen zu Rom das **Gonsalvograb** in Santa Maria maggiore (ein Cosmatenwerk) und **Alençons Grabmal** in Sta. Maria in Trastevere; zu **Avignon** die **Ehrengräber der Päpste Johann XXII.** und **Benedikt XII.** in Notre Dame de Don; zu **Villeneuve** bei Avignon das Ehrengrab des Papstes **Innocenz VI.** (ein Baldachbau von mehren hochsteigenden Stockwerken); in **Neapels** Kirchen die **Anjou-** und **Durazzodenkmale**, deren letztes, das 1430 vollendete **Mausoleum Königs Ladislaus**, als Prachtwerk des Andrea Ciccione bekannt ist; zu **Verona** das stolze brillante Monument des **Cansignorio della Scala** vor Santa Maria l'antica, ein bei sechseckiger Grundform in vier Gestocken sich aufbauendes Hochgrab, Werk des Bovinio di Campilione; zu **Winchester**, hinter dem Domchore, das zierliche Baldachgrab des **Henry of Beaufort**; zu **Krakau**, in der Kreuzkapelle des Domes auf dem Wawel, das Marmorgrab Königs **Kasimir IV.** mit reichspitzbogigem Dachhimmel, ein Meisterwerk des Veit Stoss; endlich zu **Nürnberg** das Ehrengrab des heil. **Sebald**, welches ganz endgothische und überdies erzgegossene Prachtgebäu freilich nur das wunderliche Beispiel eines aus Germanismen und Italicismen tektonisirten Grabhimmels darbietet.

Eine der ebenerwähnten Grabarchitekturen, das Papstmonument zu **Villeneuve**, hat ihr besondres Schicksal gehabt. Dies sehr künstlerisch durchgebildete Denkmal des 14. Jahrh., aus der Zeit des avignonischen, vulgo babylonischen Exils der Päpste, hatte das Unglück bei Aufhebung des Villeneuver Karthäuserklosters zuzeiten des ersten Franzosendeliriums in Verkauf zu gerathen. Der Ersteher der Karthause fand für gut, dem Monumente die Kopfbedeckung abzunehmen, liess es aber sonst unbehelligt in der Kirche stehen. Inzwischen ward es durch den Einsturz

eines Theils der Kirche gefährdet, und nun blieb es über vierzig Jahre so unberücksichtigt, dass es solange Zeit zwischen Fässern, Leitern und Oelbaumstämmen fast verschüttet stand. 1835 durch die Municipalität von Villeneuve angekauft, erfuhr es Uebertragung in die Spitalskapelle dieser Stadt, welche Kapelle aber zur Aufstellung eines solchen Monuments viel zu klein war, denn man musste ein Loch in die Decke schlagen, um der Hauptviale den nöthigen Raum zu schaffen. Wer das Denkmal im jetzigen Prokrustesbette sieht, begreift kaum, wie bei der Sorglosigkeit, womit dem gefährdeten Prachtwerke solange begegnet ward, diese gebrechlichen Vialen, diese zarten zierlichen Säulchen und Blattschmuckwerke sich unbeschädigt erhalten konnten. Man findet nicht leicht etwas Schlankeres, Anmuthenderes und Reicheres als diesen steinernen Grabhimmel. Die Alabasterstatuen, die sonst das Monument in bedeutender Anzahl schmückten, sind Stück für Stück vertrödelt worden. Das Marmorbild des ruhenden Papstes ist zwar noch vorhanden, aber sehr invaliden Zustands. Trotz den verschiednen Schädigungen bleibt dies Monument immerhin eins der schönsten Beispiele von Baldachbauten, die aus dem 14. Jahrh. uns übrigsind. Die Höhe des Grabbaues beträgt 7 Metres 80 Centimetres, die Länge der Vorderseite 3 Metres 16 Centimetres, die Breite 1 Metre 55 Centimetres.

Auf der pyrenäischen Halbinsel treffen wir aus germanischer Stilzeit interessante Beispiele von frei in Kirchennähe stehenden Gruftbauten. Stilistisch schätzbar ist besonders die freigebaute Königsgruft Johanns I. von Portugal, welche der berühmten Klosterkirche zu Batalha zurseitesteht und in den Formen ziemlich dem Kirchenbau entspricht. Ausser diesem gutgothischen Bau vom Schlusse des 14. oder Antritte des 15. Jahrh. sieht man dort die unvollendete Hochgruft Königs Emanuel aus dem Anfange des 16. Jahrh.; sie erhebt sich als mächtiger Achteckbau hinter dem Chore der Klosterkirche und zeigt eine fantastische Verbindung entartet germanischer und maurischer Formen, wobei mancherlei zierliches, doch mit der Schwere der Massen in Widerspruch kommendes Detail erscheint.

Eine ausserordentliche Menge von Gruftbauten des Mittelalters erscheinen in doppelzwecklicher Anlage, d. h. als Grabkapellen, die zu Kult und Begräbniss zugleich dienend entweder in der Kirchenanlage gleich mitbegriffen waren (Kapellen der Chorumgänge) oder als An- und Beibauten sich den Kirchen anschlossen oder auch als ganz isolirte Bauten auf den Friedhöfen ihren Platz fanden. Chorkapellen sollten zunächst den Gebeinen Heiliger, Geistlicher und frommer Stifter dienen; sie erhielten, wann sie Heiligen dienten, die allerkostbarste üppigste Ausstattung, wofür beiläufig die Schatzgrabkapelle des heil. Wenzel im Kapellenkranze des Prager Domes als eine Hauptzeugin genannt werden mag. Andre Kapellanlagen an Kirchen wie auf Friedhöfen dienten vornehmlich als Familiengrüfte. Allerlanden, soweit die lateinische Kirche herrschte, finden sich aus Zeiten der Gothik wahre Prachtbeispiele solcher Gruftkapellen, welcheübererd die Altäre und Grabmale, untererd die Särge der oben Bedenkmalten enthalten. Zu den berühmtesten Kapellgrüften, die an Kirchen sich anschliessen, zählen: die Fürstenkapelle am Dome zu Meissen (1425—28), deren Architektur schon ein entschiednes Hinneigen zu überladnen gesuchten Formen zeigt; die Beauchampkapelle an St. Mary zu Warwick (um 1450) in zierlichster Anglogothik; die Königskapelle an Santa Maria zu Granada (aus der Zeit Ferdinands IV. und Isabellens) in edeldeutschem Münsterstile, und die 1502 gegründete Heinrichskapelle am Westminster zu London, bekanntlich das Hauptdenkmal des Tudorstiles in seinen ausschweifendsten Schmuckformen. Von Grabkapellen auf Friedhöfen mögen in Bemerk kommen die Holzschuhersche Stiftungskapelle auf dem Johanniskirchhofe zu Nürnberg (1374 erbaut, 1437 erweitert) und die Bernauerkapelle auf dem Gottesacker zu Straubing (nach 1436).

Aus den Herrschaftzeiten des sogen. Renaissancestiles liegt uns zwar eine ungeheure Summe von Leistungen im Grabmonumentalen und Grabbaulichen vor; auch ist im Wiegenlande der Novantike, sowie in Frankreich und Spanien, in Deutschland und seinen Nebenlanden, gar Vieles solchen Stiles in diesem Aufgabenbereiche geschaffen worden, was entweder einfach ansprechend oder reich und glänzend genannt werden darf. Aber vergleichen wir vom Gefühlsstandpunkte die Grabbauwerke dieser Stilzeit mit jenen des Mittelalterstils, so finden wir unter den unzähligen Sepulkralarchitekturen des neugebornen, mit einem gewissen Klassizismus seligmachenwollenden Stiles doch nur sehr wenige von so vollendeter Schöne und so vollbefriedender Harmonie aller Theile, dass sie uns die beseitigten romantischen Bauformen vergessen machen könnten. Wo sie sich einfach gibt, erscheint uns die Renaissance nur zu oft im Geleite der Nüchternheit, und wo sie durch Schönheit reizen oder durch Pracht bestechen will, tritt sie doch meist nur wie eine geschminkte

Gefallsüchtige mit mehr oder minder frasenhafter Rhetorik auf. In ihren Toilettekünsten wird sie freilich ausserordentlich unterstützt durch die ihren Formzeiten gleichzeitige Hochblüte und üppige Ausblüte der kristlichen Skulptur. Aus der Reihe der Grabkapellbauten bieten sich als Glanzbeispiele der Renaissancezeit: die Fuggerkapelle der Annenkirche zu Augsburg (erbaut nach 1500 durch Jakob Fugger den Reichen), die Mediceerkapelle der Lorenzkirche zu Florenz (Bauwerk von *Michelangelo*, begonnen 1525) und die Königkapelle der Kathedrale zu Toledo (nach den Entwürfen des *Alonso de Covarrubias* 1531—33 neugebaut von *Alvaro Monegro* und reich mit architektonischen Skulpturen geschmückt von *Melchior Salmeron*). Sodann aus der Reihe der Grabmonumente: das Prachtgrab des Dogen Andrea Vendramin Calergi in Santi Giovanni e Paolo zu Venedig (baugeplant von *Alessandro Leopardo*, bildhauerisch vollführt von *Tullio Lombardo*); zwei Königgräber von toskanischer Meisterhand in der Kathedrale zu Krakau (das 1505 vollendete Prachtgrab des 1501 verst. Johann Albrecht und das um 1512 errichtete des 1434 verst. Wladislaw II., des ersten Jagello); das Ehrengrab des Papstes Julius II. in San Pietro in vincoli zu Rom (Architektur von *Michelangelo* mit berühmten Skulpturen seiner Hand und andern seiner Schule, begonnen 1503, aber infolge von mancherlei Unterbrechung der Arbeiten erst gegen Beginn des J. 1545 vollendet); das Marmorgrab Ludwigs XII. und der Anna von Bretagne in der Stiftskirche zu Saint-Denis (in den J. 1515—28 ausgeführt vom Tourer Meister *Jean Juste*); das Mausoleum der Torriani in San Fermo zu Verona (in den J. 1520—30 errichtet, angeblich von *Sanmichele*, und statuarisch geschmückt von *Andrea Riccio*); das Prachtgrab des Gross-Seneschalls Louis de Brezé, aus Alabaster und Schwarzmarmor, im Domchore zu Rouen (Werk des *Jean Goujon* 1540); der robuste reichverzierte Grabbau zu Ehren des Feldherrn Alessandro Contarini vom Meister *Michele San Michele* in Sant' Antonio zu Padua (1555); das Prachtdenkmal Königs Franz I. und seiner Claudia (Architektur von *Delorme*, Skulptur von *Pilon* und *Bontemps*) und das nicht minder herrliche Mausoleum Heinrichs II. und der mediceischen Katharina (ausgeführt von *Germain Pilon*, angeblich nach Zeichnungen des *Primaticcio*) in der Stiftskirche zu Saint-Denis; endlich das Monument Pauls III. in gewaltiger Nische im hintern Theile von St. Peter zu Rom (von *Guglielmo della Porta*) und das Prachtdenkmal Filipps des Grossmüthigen, aus Marmor und Alabaster, in der Martinskirche zu Kassel (1560—70 geschaffen unter namentlicher Betheiligung des Meisters *Elias Gottfro*).

An der Heidenlegion von Grabbaulichkeiten der Roccocozeit, der Periode der verrannten und in aller Weise verzerrten Renaissance, die vom Beginn des 17. Jahrh. bis in den Auslauf des 18. Jahrh. reicht, wollen wir unter Schlagung aller Kreuze vorübereilen. Wer Zopf genug an und in sich verspürt, mag steif bewundernd stehen vor dem Prunkgrabe Papst Alexanders VII. vom Kunstreiter *Bernini* oder in tiefster Ehrfurcht vor der Million ersterben in jener Gruftkapelle der Herzöge von Infantado, welche *Felipe Sanchez* zu Guadalaxara zu kosten gegeben hat.

In unserm stileprobirenden, stilsuchenden Jahrhundert, wo die wieder entzopfte Baukunst in alle Bahnen der Schönheit lenkt, spiegeln sich in den Grabarchitekturen die allermanchfaltigsten Kunststrebungen. Wir sehen Anknüpfungen an alle Formen der Vergangenheiten, die sich ästhetisch rechtfertigen lassen, und sehen auch Erzielungen von Neuformen, die aber meist Resultate des kombinirenden Verstandes, seltener solche des freischaffenden Geistes sind.

Die freistehenden Gruftbauten unsrer Zeit finden wir theils in antiker Tempelform theils in verschieden stilisirter Kapellform. Als antiker Tempel gestaltete sich z. B. das Heldengrab auf dem Anninger beim Brühl in Niederösterreich, jener vom Architekten *Kornhäusel* geplante Grabbau, der sich auf felsgehauenem Gruftgewölbe erhebt, worin fünf bei Aspern gefallene Krieger bestattet sind. Eine namhafte und kostbare tempelförmige Grabstätte ist ferner die Demidoffsche auf dem Pere Lachaise zu Paris, welche ganz aus Karraramarmor erbaut ist und einen Sarkofag mit Kissen enthält, worauf das Wappen und die Krone der hier beigesetzten russischen Gräfin liegen. Tempelartig (wenn man nicht lieber sagen will — lusthausartig) erscheint auch das korinthisch gesäulte Mausoleum der Familie Mercieu, welches vor der Domkirche zu Valence steht und durch Bogenthüren allerseiten freien Einblick gewährt. — Weit öfter natürlich begegnen wir den Kapellgrüften, wirklichen Grabkapellen oder blos kapellartigen Mausoleen. Als vornehme Beispiele von solcherlei neuzeitigen Grabbauten stellen sich dar: die aus den Trümmern der Abtei Parakiet gebildete, in den Formen der Frühgothik errichtete Kapelle mit dem Grabmale Abälards und Heloisens (aus der Priorei Saint-

Marcel) auf dem Père Lachaise zu Paris; die gothische Hochgruft der Reichsfreiherrn v. Stein nah der Kirche des lutherischen Dorfes Frücht im Lahngebiete (wo „Deutschlands Eckstein", der berühmte preussische Minister ruht); das in italisch klassizistischem Stil gehaltene Mausoleum der wirtenbergischen Königin Katharina, Bauwerk von *Salucci*, auf dem Rothenberge bei Kannstatt (1824); die romanisch gestilte Familiengruft der Thurn und Taxis, Bauwerk des Münchner Architekten *Keim*, in der Fürstenresidenz zu Regensburg (1830—40); das Begräbniss des Kurfürsten von Hessen neben dem neuen Friedhofe zu Frankfurt am Main (Quaderbau von *Hessemer*, mit eigenthümlich reichwirkendem Gruftgewölbe); endlich das byzantisch stilisirte, goldgekuppelte Mausoleum der Herzogin Elisabeth auf dem Neroberge bei Wiesbaden (1853). — Nah verwandte Bauten wie Sühn- und Trauerkapellen bebeispielen sich für unsre Zeit vornehmlich zu Paris. Dort sehen wir in der Rue d'Anjou Saint-Honoré die *Chapelle expiatoire* an der Stelle des sonstigen Magdalenenkirchhofs, wo Louis XVI. und seine Antoinette in einem Sacke mit ungelöschtem Kalke begraben wurden. Diese in ihrem monumentalen Stil wolansprechende Sühnkapelle entstand unter Louis XVIII. nach den Entwürfen der Architekten *Percier* und *Fontaine;* sie ist dorisch gesäult, in Kreuzform angelegt und mit Kuppel überwölbt, enthält die Statuen des hingerichteten Königpaars und ringsum Nischen mit Prachtkandelabern. Im Vestibül ein Bildwerk, welches die Versetzung der königlichen Asche nach der Gruft in Saint-Denis vorstellt. In den Ecken reliefirte Allegorien. Unter der Kapelle eine Krypte mit Graumarmoraltar an der Stelle, wo Ludwigs XVI. Gebeine gelegen; unweit davon in der Ecke der angedeutete Grabplatz der Marie Antoinette. — Unter Louis Philippe ergab sich die traurige Gelegenheit zur Errichtung jener Trauerkapelle, welche dem Andenken des Herzogs v. Orleans gilt. Sie heisst die *Chapelle de Saint-Ferdinand* und liegt vor der Sternbarrière (Route de la Révolte) in einem mauerumschlossenen baumbepflanzten Raume, an der Stelle des Hauses, worin der verunglückte Prinz verschied. Erbaut ist sie nach den Plänen der Architekten *Lefranc* und *Fontaine* in Kreuzanlage mit romanischen Formen und Bekrönung durch Steinkreuz. Dem Eingang genüber, im Chor, steht ein Altar der *Notre Dame de Compassion*, hinter welchem einige Stufen in das Zimmer hinabführen, worin der Prinz sein Leben aushauchte. Im linken Kreuzarm befindet sich der Ferdinandsaltar und im rechten das marmorne Kenotaf des Herzogs, ein Werk von Triquetti nach Zeichnungen Ary Scheffers. Sämmtliche Rundfenster sind mit Glasmalereien aus Sevres, nach Ingres' Zeichnungen, geschmückt.

Grufthallen, die als säulengetragne Kreuzgänge an Kirchen umlaufen oder sich als freie friedhöfige Viereckanlagen mit innerm Arkadenumgange gestalten, sind nach mittelalterlichen Beispielen in Italien und Deutschland zu Wiederaufnahme gekommen. Als kostbarste Gruftanlage dieser Art ist die Todtenhalle des Hauses Hohenzollern zu bezeichnen, welche sich dem projektirten neuen Dome Berlins als kunstreicher Kreuzgang anschliessen wird. Die Wandflächen dieser von *August Stüler* errichteten Fürstengrufthalle werden geschmückt mit grossartigen Malereien neutestamentlichen Inhalts, deren Entwürfe die künftige Kunstgeschichte als die letzten Meisterschöpfungen des grossen *Peter Cornelius* glorificiren wird.

Von tiefbaulichen Gruftanlagen, sogenannten Krypten, bietet sich heutigerzeit nur ein sehr bedeutsames Beispiel. Das ist die seit 1841 mit grossem Aufwande von Kosten und Kunst zu Paris entstandene Prachtgruft Napoleons des Grossen, welche *Louis Visconti* unter dem Dome der Invaliden erbaut hat. Wir verweisen hierüber auf den B. V. S. 436 gegebnen Bericht sowie auf die von einem Grundriss des Invalidendomes und von Grundriss und Längendurchschnitt der Grabanlage begleitete Beschreibung, welche G. Borstell und F. Koch in der Erbkamschen Zeitschrift für Bauwesen 1853 geliefert haben.

Wir lassen Napoleon so tief wie möglich ruhen, um zurückzukehren zu Hochgräbern, die durch Grossartigkeit, eigenthümliche Anlage und seltne Bestimmung anziehen. Ein solches Hochgrab, das in jeder dieser Hinsichten in Betracht kommt, erhebt sich seit 1838 auf dem Märtyrerplatze zu Brüssel. Es ist die monumentale Ruhstätte eines halben Tausends belgischer Freiheitshelden, welche in den Septembertagen 1830 zu Brüssel gefallen sind. Aus einem offnen, von Arkaden eingefassten Grabgewölbe, zu welchem Steintreppen hinunterführen, erhebt sich auf massivem viereckigen Unterbau ein gleichfalls massiver antik geformter Grabstein, an dessen vier Ecken geflügelte Genien den Kampf, die Hoffnung, den Opfertod und den Sieg bezeichnen und auf welchem als schneemarmorne Riesin die freie Belgia sich erhebt, zu deren Füssen der Landeslöwe bei den zerbrochnen Fesseln holländischer

Herrschaft ruht. Den Unterbau schmücken vier die Hauptmomente des Belgierkampfes versinnlichende Bildwerke, und auf 24 Tafeln schwarzen Marmors, welche die Wände der umgebenden Arkaden bedecken, sind sämmtliche Märtyrernamen jener Kampf- und Siegestage verzeichnet. Die sehr gute Lösung einer so schwierigen grabmonumentalen Aufgabe dankt man dem Meister *Willem Geefs*.

Dem Gesammtgrabe einer ganzen Heldenlegion stellen wir ein Hochgrab gegenüber, welches — ebenfalls von ganz aussergewöhnlicher Art und Bedeutung — einem einzelnen Helden Deutschlands gilt. Das ist die Blüchergruft zu Krieblowitz in Schlesien, ein an Gothenwerke der ravennatischen Periode gemahnender Kraftbau von *Strack*. Ein ungeheurer Steinblock vom Zobten dient als Grundlage, worauf eine quadrate Grabkammer aus mächtigen Strehlener Granitblöcken ruht, auf der sich ein Rundthurm erhebt, der mit gewaltigem, eine Kuppel von 13′ Durchmesser bildenden Decksteine bekrönt ist. Eine Nische am Rundthurm enthält die kolossale Marmorbüste des Feldherrn vom Meister *Rauch*.

Nach solchem Heldengrabe nennen wir ein nicht minder bedeutsames Grabgebäu, welches einem Heros der Kunst gilt. Das ist die Schinkelgruft auf dem Dorotheenfriedhofe zu Berlin. Dieser dem grossen Baumeister von seinen Schülern errichtete Ehrenbau, dem ein von Schinkel für einen hohen Gönner bereiteter Denkmalentwurf zugrundeliegt, besteht aus lauter granitnen Monolithen, deren deckender den Namen des Meisters anzeigt, der hier von seiner Hände Arbeit ruht. Im Gruftbau eine Granitstele mit Erzkrönung.

Ueberaus manchfaltig in den Formen sind die unzähligen kleinern Bau- und architektonischen Skulpturwerke unsrer Zeit, die sich frei über Erdgräbern auf Friedhöfen darstellen.

Die umfassendste Kenntniss heutiger Grabarchitekturen gewinnt man unstreitig auf den Friedhöfen zu München und Paris. Durchwandern wir zunächst das grosse Leichensteinfeld der Kunststadt München, den allgemeinen, Katholiken und Protestanten die letzte Stätte gewährenden Gottesacker vor dem Sendlinger Thore, der ein wahres Grauenfeld wäre ohne die Kunst. Kaum dass hie und da einzelne Taxusbäume die Gräber beschatten oder Blumengewächse die niedern Erdhügel schmücken. Was ihm so an augenerfreuendem Grün und anmuthend stillem Ernste im Ganzen abgeht, ersetzt die Kunst durch einen grossen Reichthum herrlicher Denkmäler, die durch ihre architektonische und bildnerische Schönheit wie durch die Bedeutsamkeit und Kürze der Inschriften zu sinniger Betrachtung einladen. Alle Stoffe, Formen und Stile sehen wir in diesen Denkmalen vertreten. Künstler von bestem Namensklange haben hier gewirkt: Ohlmüller und Gärtner, Klenze, Ziebland und Metzger, Schwanthaler und Stiglmayr, Eberhard und Entres, Leeb und Schöpf, Kirchmayr und Hautmann. Unter den antikstiligen Denkmalen beanspruchen unsre Aufmerksamkeit vornehmlich drei in griechischer Cippenform, die sich als viereckige, nach oben verjüngte, mit Giebel und Eckzierden bekrönte Grabsteine darstellen. Dies sind die bemalten Denksteine zweier Neugriechen (des 1836 verst. Spartiaten Elias Mauromichalis und eines Leonidas) und der ebenfalls mit Polychromie ausgestattete Familienstein der Heidecke, letzter von ausgezeichneter Schönheit in der Profilirung der Glieder und in der Zeichnung der obern Palmettenzierde. (Entworfen von *Eduard Metzger*.) Auch gehört dahin das „Kerstorfsche Begräbniss" von *L. Schwanthaler*. Aus der Reihe von rundbogenstiligen Denkmalen heben sich hervor: die der Baumeister Andreas Gärtner († 1826) und Josef Höchl, sowie die für die Familie Maffei und für den Freiherrn v. Lerchenfeld (diese mit Erzfiguren). Den Stil des Ueberganges ins Germanische zeigt das Lachmayrsche Denkmal. Am Häufigsten machen sich inzwischen die gothischen Monumentalformen, die sich ebensosehr durch Manchfaltigkeit als durch geschmackvolle Ausbildung in Rolle setzen. Da interessiren z. B. das Rüdorfersche Familiendenkmal und das Monument des Metropolitankapitels (Werke von *Entres*), die Denkmäler des Bankiers Karl Lorenz von Mayer, des 1840 verst. Hofbauinspektors Simon Mayer (mit Porträtstatuette), der Frau Josefa Reiter, der Mathilde Ostermayer und der Freifrau v. Redwitz, des Dr. Distelbrunner (1832), des Stenografen Gabelsberger (mit Porträtstatue 1853), der Herren Grandauer, Maillot de la Treille, v. Mittermayr, Jos. v. Mussinan, J. Th. Wagner und v. Zentner, der Familien Edelmann, Hautmann, Kaiser, Schindler, Schlagintweit, Schlutt (von *Entres*), Schuh, v. Wenzel (mit der Figur der Hoffnung) etc. etc. (Nächst München bietet das immer deutschsittig gebliebene Nürnberg die meisten Neugrabmale germanischen Stils. Dort sind *Karl Heideloff* und *Lorenz Rotermundt* dafür thätiggewesen. Zu den Bemerkenswerthern dasiger neugothischer Denkmale zählt z. B. das des Generalleutnants de Lamotte auf dem Mili-

tärfriedhofe.) Der vornehmste Friedhof zu Paris, der berühmte Père Lachaise, stellt uns den reichsten Neuvorrath stattlicher Einzelgräber und luxuriöser Familiengrüfte in allen möglichen tektonischen Gestaltungen. Die ansehnlichsten, prächtigst ausgestatteten Grabmale stellen Tempel, Gruftkapellen, Mausoleen, Pyramiden und Obelisken dar; andre zeigen sich als Cippen, Säulen, Sarkofage, Altäre, Kreuze, Urnen etc. mit mancherlei Schmückung. Die meisten sind mit Eisengittern umzogen, innerhalb welcher Blumen und Gesträuche wachsen. Als ungeheure Pyramide über weitläufigen Gruftgewölben erhebt sich das Mausoleum des Mr. Beaujour, während das Luxusmonument des kunstsinnigen Bankiers Aguado einen auf Unterbau stehenden reichgearbeiteten Sarkofag mit den marmornen Sinngestalten der „Kunst“ und „Wolthätigkeit“ schaugibt. Noch kostspieliger ist das als ein Tempel aus Karraramarmor gestaltete Monument der Gräfin Demidoff, dessen wir schon oben gedacht haben. Vor diesem Luxuswerke steht der mit patriotischen Spenden errichtete Grabtempel des edlen Generals Foy (†1825) mit dessen antik kostümirtem Standbilde in Rednerhaltung von *David d'Angers*. Andre Feldherrn der neufranzösischen Ruhmzeit, wie Suchet, Lefèvre, Massena und Davoust, haben mehr prunk- als stilvolle Denkmale mit Namen von gewonnenen Schlachten und eroberten Städten und Provinzen. Einfache Gediegenheit spricht dagegen aus der Granitpyramide des Federhelden Ludwig Börne, an welcher im Erzbildwerk die Sinngestalten Deutschlands und Frankreichs sich unter Vermittlung der Freiheit die Hände reichen. Der nächstberühmte Pariser Friedhof, der von Montmartre oder die Cimetière du Nord, ist zwar ähnlich denkmälerreich aber weniger mit notablen Monumenten neuer Ruhmzeiten besetzt. Er bietet inzwischen das herrlichste zu Paris vorfindige Beispiel einer frei gothisch behandelten Grabarchitektur, als welches das von *Duban* entworfene Monument der Mme. Delaroche, der einzigen Tochter Horace Vernets, zu betrachten ist. Auf dem Kirchhofe des Mont-Parnasse oder der Cimetière du Sud interessirt vornehmlich des Namens wegen ein Monument, jenes nämlich des Contreadmirals Dumont d'Urville, der 1842 mit Gattin und Sohn zu den Opfern der Versailler Katastrofe gehörte.

Weitern Blick haben wir zu werfen auf grabmonumentale Stilwerke unsers Jahrh., die in Kirchen errichtet sind. Natürlich begegnen wir auch hier Reminiscenzen an die Tektoniken verschiedenster Zeiten. Wir bemerken wandgelehnte Grabmale bald nach Art antiker Grabkammerfasaden, bald als Nischenarchitekturen, welche theils an das Mittelalter, theils an die erste Renaissancezeit erinnern, und finden öfter blos erhöhte Sarkofagstellungen und andre Anordnungen bescheidner Art, wo das Architektonische gleichsam nur den Schemel oder das Sofa für die Herrin Skulptur abgibt. Vorzügliche Denkmalwerke in Kirchen, und zwar solche, welche im Tektonischen wie im Plastischen klassizistischen Karakter tragen, verdankt man den grossen Meistern *Canova* und *Thorwaldsen*. Canovawerke sind die Monumente des dreizehnten Klemens und der letzten Stuarts in St. Peter zu Rom sowie das Grabmal des Vittorio Alfieri in Santacroce zu Florenz; auch rührt der Entwurf des Prachtdenkmals Canova's in der Maria Gloriosa ai Frari zu Venedig vom Bedenkmalten selbst her, der bei seiner Planung eines Tizianmonuments schwerlich geahnt hat, dass er damit sein eignes Ehrengrab plane. Thorwaldsens Meisterhand angehören das Grabmal des siebenten Pius in St. Peter zu Rom und die Sepultur Eugens v. Leuchtenberg (nach tektonischer Anordnung von *Klenze*) in St. Michael zu München. Gothische Architektur und klassizistische Skulptur verbinden sich bei Kirchengrabmalen *John Flaxmans* zu Salisbury und London. Germanische Stilwerke aber, die solche Bezeichnung nicht nur im Baulichen sondern selbst im Bildnerischen verdienen, hat *Konrad Eberhard* geschaffen in seinen Bischofgräbern Sailers und Wittmanns im Dome zu Regensburg.

Zum Schluss mag ein Rückblick auf Grabstätten der Islambekenner vergönnt sein. Wichtig zunächst sind die grabbaulichen Ueberreste der Abassidenzeit (8. und 9. Jahrh.) auf dem heitern, mit Palmbäumen und Rosenbüschen geschmückten Begräbnissplatze der alten Stadt Bagdad. Dort findet man noch das Grabmal der Zobeida, der geliebten Gemahlin des Harun al Raschid, sowie das der Gemahlin ihres Sohnes, des Kalifen Mamun. Die Gruft Zobeida's, noch weit entfernt vom Gräberluxus der spätern islamitischen Herrscher dieser Gegenden, stellt sich als kleines, mit fichtennussförmiger Kuppel abschliessendes Gebäu dar, in welchem der einfache Sarkofag der Fürstin steht. Dem 10. und 11. Jahrh. gehören mehre Sarazenengräber in Sizilien (zu Catania, Taormina und andernorts) und einem weitern Zeitraum verschiedene (mehr oder minder kenntlich gebliebne) Maurengräber in Spanien an. Grössere und wolerhaltne Grabarchitekturen der Araber

finden wir in den ägyptischen Herrschaftsitzen dieses Volkes, vornehmlich zu Kahira. Durch sein prachtstiliges Innre ist ausgezeichnet das Sultangrab bei der Moschee Kalaun (von 1305) und als imposanter Kuppelbau wird gerühmt das Mausoleum, welches in der Moscheeanlage des Hassan (von 1379) hervortritt. In der Geschichte mohammedanischer Bauten zählen ferner die Gräber der ersten Türkensultane. Ein halbes Dutzend solcher Sultangräber finden sich im altresidenzlichen Brussa, der an den Grenzen des alten Frygiens und Mysiens belegnen Hauptstadt des Paschaliks und ersten Sandschaks von Anatolien. Diese Stadt am mysischen Olymp, im 14. Jahrh. von der Dynastie Osman zum Schwerpunkt ihrer erobernden Macht erkoren, bleibt dem Volk der Osmanli ewig die heiligste im ganzen Reich, weil sie in ihren hochgewölbten Grüften oder zipressenbeschatteten Gräbern die Gründer seiner langsam zerfallenden Grösse, Sultane, Scheiche, Dichter und Richter bis zu dem Tage birgt, wo der Profet alle Moslims im Thale Josafat richten wird. Im Monastir innerhalb der Burg sind in den Hallen einer ehemaligen griechischen Klosterkirche die Begründer der osmanischen Macht, Kara Osman und Orchan Beg, sammt ihren Familien beigesetzt. Orchan Beg, Osmans Sohn, der Organisator des neuen Staats, ruht in dem Raume, welcher der Klosterkirche einst als Chor gedient hat. Da ruht auch, neben andern Gemahlinnen Orchans, jene Nilufar, die dem Strom in der Ebene den Namen gab und eine griechische Prinzessin aus dem Hause Kantakuzenos war, dem einzigen von allen auf byzantischem Throne gesessnen Häusern, das sich bis heut fortgepflanzt hat. Edelstes Griechen- und Osmanenblut ruht also hier in derselben Rotunde, welcher Vereinigung auch die Sorgfalt entspricht, womit Griechen bei Errichtung, Osmanen bei Ausschmückung dieses Baues zuwerkegegangen sind. Die runde Chornische ist noch immer im Achteck gebrochen; die Kanten dieses Achtecks sowie die Fensternischen sind durch gedoppelte Säuleupfeiler aus Marmor geziert, und die Wände mit viereckten Marmorplatten, der Fussboden mit den herrlichsten smyrniotischen Teppichen belegt. Wie an allen geheiligten Stätten des Islam, so sind auch in dieser Grabkapelle unzählige Glaslämpchen als Sinnbilder für die Leuchter des rechten Weges aufgehängt, unterbrochen von Strausseneiern, den Sinnbildern der Fortdauer und Auferstehung. Der Sarkofag Orchans ist bedeckt mit einer Anzahl der auserlesensten persischen Schale, deren vorderster auch über den Turban hinübergehangen ist, der am Kopfende den Sarg schmückt. In der genüberliegenden kleinern Kapelle ruht Kara Osman, d. h. Kara der „Beinbrecher“, unter welcher Bezeichnung die orientalische Poesie den „Königsgeier“ versteht. Diesem Gründer der Dynastie, welche jetzt den 31sten Padischah zählt, war es nicht beschieden, Brussa lebend zu betreten, denn an demselben Tage, als seine Truppen die langbelagerte Festung nahmen, entschlief der Siebzigjährige. Aber der Todte hielt seinen Einzug und erhielt zur Ruhstätte die Kathedrale des griechischen Prusias, dort wo einst Hannibal eine Zuflucht gefunden und den Grund zur Veste gelegt hatte. Ueberhangen ist Osmans Sarkofag mit einem prachtvollen Purpurtuche, in welchem Halbmond und Sterne in Silber gestickt prangen, zum sinnigen Hinweis darauf, dass über diesem Haupte zuerst das Banner des blutrothen Halbmonds im silbernen Felde, das den Stern insichschliesst, siegreich geflattert hat. Im Südwesten Brussa's liegt zwischen Hecken und Feldern die verfallne Moschee mit dem Grabmale Bajasids I. Es weist nur vier Särge auf und interessirt überhaupt nur als die Stätte, wo die Asche jenes wilden Padischah ruht, der durch Brudermord zum Throne gelangt, durch unmenschliche Grausamkeit und Wollust als Herrscher befleckt, ein zu stolzes Herz im Busen trug um nach dem Unglückstage von Angora von seines Siegers Gnade leben zu können. Zu Akschehr in Pisidien tödete (1409) ein Schlag diesen Sultan, den die Seinen den Jildirim, den Blitz nannten, weil er wie ein Wetter bald zur Donau fuhr, Serbien zu knechten und die schöne Königstochter Maria in sein Harem zu führen, bald die kekropische Akropolis berannte und nach Morea seinen Arm streckte, bald wieder in Armenien jauchzenden Raubzug an der Spitze seiner Janitscharen ausführte. Weiter in die Ebene nach Südwest hinaus fällt wieder eine Moschee mit Türbeh ins Auge (so nennt man eine Sultansgrabstätte, wiewol Türbeh eigentlich nur einen Aschenhaufen oder Erdgrabhügel besagt). Da ist das herrliche Grabmal, welches Mohammed I., der Kunstverständigste unter den Verschönerern Brussa's, nach morgenländischer Herrschersitte sich bei Lebzeiten errichtet hat. Es liegt hinter der Vierkuppelmoschee und ist viel besser als diese in Stand gehalten. Man tritt durch einen schön gepflasterten und mit Blumenstöcken verzierten Hof in die sorgsam bewachte Rotunde. Dieser Grabbau mit seiner hochgewölbten, ausserordentlich leicht aufgeführten Kuppel ist ganz in demselben originell-prachtvollen und doch nicht überladenen Stile gehalten wie die Moschee. Die Kiblah (Korankapelle), die auch den Tür-

behs nicht fehlt, ist auch hier am Buntesten verziert und schliesst in einer mit Blattgewinden bedeckten Hohlkehle. 20—30 Särge umgeben den Sultansarkofag, alle mit persischen Schals behangen; den meisten Särgen aber fehlt der Turban, weil sie Sultanstöchter bergen, unter denen wer weiss welcher Todesengel sich die Jugendblüte zu reicher Aernte einst auf einmal ausersehen haben muss. Den Prinzengräbern, die wie alle türkischen Mannesgräber am Kopfende beturbant sind, fehlen hier die Demantagraffen und Reiherfedern, womit man sie in den Türbehs zu Stambul geschmückt sieht. Die Mauer dieses eigentlich als Rondeau gedachten Baues ist im Achteck gebrochen, und jede der so entstehenden Wände, die von blauem Porzellan glänzen, schliesst an ihrem Friese mit einem in weisser Mosaik eingelegten Koranspruche. Bei zwei Hauptmoscheen am Westende Brussa's liegen noch zwei Türbehs, die aber an Schönheit sowol wie an Interesse den Grabkapellen Orchans und Osmans und Mohammeds Tschelebi bedeutend nachstehen. In der Nähe des Bäderviertels ruhen hier unter grossen luftigen Grabkuppeln immitten wolbepflanzter reinlichgehaltner Gärten die Padischahs Murad I., Orchans Sohn, welchen Milosch Kobilowitsch, sein Vaterland Serbien rächend, auf dem Amselfeld erstach (Schlacht bei Kossowo 1389), und Murad II., Mohammeds des Eroberers milder und weiser Vater, welcher, der Last und Eitelkeit der Herrschaft satt, zu Dreienmalen auf seines Volkes Bitten die Reichszügel wiederergriff, Hunyad und Skanderbeg rückwarf und den übelberathnen Kreuzzug des jungen Ladislaus v. Ungarn auf der Ebene von Varna mit dem Tode des Königs und seines eidbrüchigen Rathgebers, des Kardinallegaten Giuliano Cesarino, zu blutigem Ende brachte.

Von den zu Stambul begrabenen Sultanen hat nur Einer, der grosse Suleiman, eine so friedlich-würdige, still-schöne Ruhstätte gefunden wie jene ersten, kräftigen und grundlegenden zu Brussa! Immerhin mag man darin eine Nemesis der Geschichte erkennen.

Den gesteigertsten Gräberluxus verkünden die Mausoleen, womit sich verschiedne mohammedanische Dynastien in Indien verewigt haben. An die Patanen- oder Afghanendynastien (deren letzte, die der Toghluks, durch den Mongolen Timur gestürzt ward) erinnern noch ansehnliche, mehr oder minder ruinose Kuppelgräber auf den weiten Trümmerfeldern des alten Delhi. Es sind Bauten von sehr kräftigem Karakter, meist noch mit Kuppeln von einfacher Kugelform, an deren unterer Randung blattartige Zinnen umlaufen. In höchster Prachtentfaltung sehen wir sodann die Hochgrüfte, welche sich die sogen. Grossmoguln bei ihren Residenzen Agra und Dschehanabad (Neu-Delhi) errichteten. Sie sind entweder an die Ufer des Dschamnastromes gestellt, in dessen majestätischen Fluten ihre Kuppeln sich spiegeln, oder erheben sich immitten eines grossen Weihers, stets umgeben von umfänglichen Gartenanlagen, welche, bewacht durch zahlreiche Wächter, dem Volke geöffnet blieben. Gewöhnlich findet man eine oder zwei Moscheen mit dem Gruftbau verbunden, der sich dann immer als der vorragendste Bau darstellt. Das Grabgebäu bildet ein mächtiges, von Thürmen und Minareten begrenztes Vier- oder Achteck mit vier grossen Eingängen, welche durch ihre weiten Bogen zu dem Mittelraume hinführen, wo auf erhöhter Stelle unter der Kuppel die kostbar beteppichten Särge stehen, von einer Balustrade umschlossen, die mit reichem Musivwerk von den edelsten Steinen prangt. Es ist gewiss ein eigenthümlicher Zug jener bald wolthätigen, bald gewaltthätigen, immer aber grossartigen Despoten, dass sie ihre Grabstätten mit zwar feierlicher und fürstlicher, zugleich aber dem Volke zugänglicher Pracht ausstatteten. Die römischen Imperatoren verschlossen in der nur äusserlich reichgeschmückten Mauermasse ihrer Monumente den Staub verblichener Macht, allen näheren Blicken und Gedanken des Volkes das endliche Nichts ihrer Herrschaft entziehend, wogegen diese indischen Kaiser auch noch im Tode dem Volke nahsein und wolthätige, mit der koranempfohlenen Tugend der Freigebigkeit leuchtende Wesen bleiben wollten. So wölbten diese gewaltigen Schahs eine weite Halle ob ihrem einsamen Sarge und liessen durch die reizvollen Gartenpfade und durch die weitgeöffneten Pforten das Volk von allen Seiten wie zu einer Audienz herbeiströmen. Ja vorsorgend, dem Volke fortbefreundet zu bleiben, versöhnten sie durch Freigebung aller Reize ihrer prächtigen Ruhstätten für den ungeheuren Aufwand, der sonst in blosem Bezug zur Hinfälligkeit menschlicher Grösse ganz verschwendet erschien. — Mogulbegräbnisse beschriebener Art sind z. B. die Gruftanlagen, wo Schah Humayun (Vater des grossen Akbar) und der Usurpator Schir Schah ihre Ruhstatt bereiteten. Durch ungewöhnliche Gestaltung dagegen wie durch höchst umfängliche Anlage hebt sich das Prachtgebäu hervor, welches Schah Akbar der Grosse (1556—1605) zu Sekundra bei Agra errichtet hat. Es ist ein in vier Stockwerken sich erhebender Pyramidalbau, jedes Gestock auf allen vier Seiten ganz gleich

mit offenen Hallen von Pfeilern und Kielbogen ausgestattet, an der Ecke geschlossen mit einem achtseitigen Thürmchen. Treppen aufführen zur Plattform jedes Stockwerks, welche mit einer Balustrade geschlossen ist und über dem Eckthurm einen offenen, mit kleiner Kuppel bekrönten Pavillon hat. In der Mitte jedes Gestocks und jeder Seite desselben führen lange Gänge zu der in ihrem Durchschnittspunkte gelegnen Grabkammer, worin sich ein Sarg befindet. Alle Särge ausser dem im Untergestock, welcher die Fürstenleiche birgt, sind ledige Sarkofage. Auch ruht auf der Plattform des obersten Stockwerks, anstatt einer grossen Kuppel, nur ein unbedeckter Sarg. Das Gebäude liegt in der Umfriedung eines Gartens, der umgeben ist von einem grossen Mauerwalle, welcher wie der Hauptbau mit offnen Hallen, Eckthürmen und hohen weitgeöffneten Pforten geschmückt ist. Aus Rothgranit erbaut und mit Schneemarmor ausgelegt macht diese Schahgrabstätte mit ihren langen Bogenhallen sehr eigenthümlichen Eindruck, und von ihrem Umfange kann begriffgeben die Thatsache, dass im J. 1803, als die Mahrattenprovinz Agra in britische Gewalt gerieth, drei Regimenter mit Bagage und Artillerie in diesem Grabmonumente bequeme Winterquartiere fanden. Mit Wahrscheinlichkeit darf man die ungewöhnliche Form des Ganzen einem eignen Gedanken des grossen Akbar beimessen; die Mehrzahl der senkrecht übereinander aufsteigenden Grabkammern gemahnt an die körperverbergenden Dagops, die Pyramidalform an manche altindische Monumente, daher wir wol annehmen dürfen, dass der weise Schah, der zwei so verschiedne Völker durch seine Maasregeln einanderzunähern versucht hatte, ebenso den götzendienenden Hindus wie den bildlosen Moslems in der Form seines Grabbaues genehm bleiben wollte. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass infolge schon stattgefundner Europäeransiedlungen an einzelnen Küstenstellen Indiens europäische Kunstkräfte zum Akbarhofe gelangten und dem grossen Schah bei seinen Neubauten überhaupt wie insbesondre bei seinem so aussergewöhnlich geplanten Begräbniss gute Dienste leisteten. — Die nach dem noch Ende des 16. Jahrh. entstandnen Akbargrabe errichteten Hochgräber der Mogulndynastie sind wiederum Kuppelgrüfte hergebrachter Art. Als glänzendster Gruftbau der Grossmogulei im 17. Jahrh. stellt sich dar jenes Tai mahal oder „Weltwunder", womit Akbars Enkel, Schah Dschehan, seiner Liebe und Sehnsucht — der schönen Nur Dschehan, der Nichte der sagengefeierten Nur-mahal — das zartsinnigste Denkmal setzte. Bei Errichtung dieses reichen reizenden Grabbaues soll Schah Dschehan aus allen Ländern berufene Künstler (namentlich römische Mosaicisten) verwendet haben. Aller Anschein spricht auch für Fremdkünstler bei dem prächtigen Ausschmuck des Gebäudes, dessen Architektur vielleicht ebenfalls auf Rechnung europäischer Kräfte kommt, die hier natürlich in Anlage und Stil die Grundzüge indomohammedanischer Bauten nicht verleugnen durften. — Im Dekan, wo nach dem Sturze der Toglukdynastie sich mehre mohammedanische Königreiche bildeten, erhob sich die Architektur namentlich zu Bejapur, wo sich die Neigung der Herrscher für pomphafte Grabmäler in sehr bedeutsamen Beispielen ausspricht. Sie zeigen alle den Baustil der vorhergegangnen Patanendynastie in weiterentwickelter Weise. Vor Allem erscheint mächtig (etwas schwer, doch in grossartiger Einfachheit gehalten) das Mausoleum des letzten unbesiegten Königs von Bejapur, des milden volkgeliebten Mohammed Schah, ein um Mitte des 17. Jahrh. entstandner Bau, dessen Kuppel die der Londner Paulskirche an Weite übertrifft. Um Vieles zierlicher und leichter ist der Grabbau gestaltet, worin der 1626 verstorbene Ibrahim Adil Schah (Vater des Vorgenannten) seine Ruhstatt gefunden.

Endlich müssen wir noch einmal nach dem mohammedanisch beherrschten Persien blicken, das aus der frühern glänzenden Araberzeit, der Abassidenperiode, noch Grabbaureste auf der Todtenstätte von Bagdad besitzt. Von dem was die Bulden in Schiras, die Ghasnaviden an der indischen Grenze und dann die Mongolen auf Perserboden im Gräberbau geleistet, sind wir zu unsicher unterrichtet; erst aus spätrer Periode, welche sich durch die 1505 beginnende Dynastie aus dem Turkomanengeschlechte der Sofiden bezeichnet, haben wir gute Kunde über derartige Fürstengrüfte. In Isfahan, wohin der grosse aber gewaltthätige Schah Abbas (1585—1627) den Schwerpunkt des Reichs verlegte, spricht sich die Kuppelarchitektur der Schahgräber in so heiterromantischen Weisen aus, dass man eher lusthäusige Pflegstätten des Dolcefarniente als ernste Herbergen für ewige Ruhe zu sehen meint. Als zierlichstes Grabgebäu dieser Perserfürstenzeit preist man die in unregelmäsigem Zwölfeck angelegte Ruhstatt des zweiten Abbas (1666). Die kunstreiche Deckenwölbung, die leuchtende Farbenpracht der Gewände und die zwölf Fenster mit den silbergefassten, von aufgemaltem Gold und Azur glänzenden Kri-

stallscheiben, welche auf den mit köstlichem Teppich behangnen glasirten Ziegelsarkofag ihr magisches Licht werfen, machen dies Mausoleum zu einem der reizendsten Beispiele des gesammten orientalischen Gräberluxus.

Doch reissen wir uns von so sinnberückenden Gräbern los, die uns wahre Lust machen könnten zu sterben und so schön zu ruhen wie ein Perserschah. Es ist hohe Zeit, dass wir unsre Feder dem Duftkreise der Grüfte entziehen, und so thun wir dies noch in elfter Stunde, eingedenk des beleibten (73bändigen) Encyklopädisten Krünitz, der bis zur zwölften schrieb und wundersamlichen Glücks über dem Artikel „Leiche" zur Leiche ward.

Gruftkirchen, Krypten. — Zur Erinnrung an die ersten Zeiten des Kristenthums, in welchen die Gläubigen zu Rom sich bei den Gräbern der Märtyrer in den Katakomben versammelten, wurde vom 7. bis 13. Jahrh. fast jede grössere Kirche (in der Regel jede Kloster- oder Stiftskirche) mit einer sogen. Krypta unter dem Chore versehn. Diese unterirdischen Räume der Kirchen dienten in Frühzeiten als sogenannte *Confessiones*, indem sie zunächst die aus den Katakomben oder sonstwoher entnommenen Gebeine der Märtyrer und Heiligen aufnahmen und die sinnigste Stätte für Bekenntnissablegungen der neugewonnenen Kristen abgaben; überhaupt aber sollten durch solche Grüftungen die Grottenverstecke der verfolgten römischen Kristen versinnbildet und das Andenken an die Verborgenheit und Heimlichkeit der einstigen Kristenkultstätten möglichst bewahrt werden. In diesen Unterkirchen ward ein Altar oder wurden mehre Altäre aufgestellt, wo man an gewissen Tagen in den frühesten Morgenstunden oder auch bei Nacht Gottesdienst abhielt. So wurde besonders am Weihnachtfeste die erste Messe gewöhnlich in der Gruftkirche gefeiert. Nachdem man vorgezogen, die irdischen Ueberreste der Heiligen im Oberbau der Kirche (hinter dem Hauptaltare oder auch im Hochaltare) beizusetzen, hatte die Krypte insofern Fortbestand, als man darin die Todtengottesdienste und den Exorzismus vollzog. In den Herrschaftzeiten des romanischen Baustils erlangten die Kryptenanlagen, die man nun auch zum Begräbniss vornehmer Leute geistlichen und weltlichen Standes verwendete, ausserordentlichen Umfang, denn nicht nur zogen sie sich unter dem Chore und Chorumgange, sondern auch unter dem Querbau der Kirche hin. Mit der grössern Ausgedehntheit verband sich jene geschmücktere Architektur, deren Kapitelle und Befriesungen die manchfaltigsten Schönheiten darbieten. In Kirchen bis zum Beginne des 13. Jahrh. kündigt sich das Vorhandensein einer Krypte gewöhnlich durch sehr beträchtliches Hochliegen des Chorfussbodens an. Mit dem Herrschaftbeginn der Gothik verschwinden die Gruftkirchen fast ganz; sie wurden während dieser Stilzeit nur in äusserst seltnen Fällen noch angelegt. Wo sie unter spätern Kirchen noch platzgriffen, dienten sie blos für Begräbnisse ausgezeichneter oder bevorzugter Personen sowie zur Höher- und Trockenlegung des Chorraumes. Von den in Deutschland sich findenden Krypten sind bemerkenswerth: die Emmeranskrypte zu Regensburg, die Krypten der Maria in Capitolio (um 700) und der Cäcilienkirche zu Köln; die Münsterkrypte im klevebergischen Emmerich (höchst gediegner Bau vom Schlusse des 7. oder aus der Frühe des 8. Jahrh., wahrscheinlich Werk des Utrechter Bischofs Willibrod, angelegt in stattlicher Länge von 38 Fuss bei entsprechender Breite, mit Kreuzgewölben ohne Wulstrippen, welche auf den Seitenmauern und in der Mitte auf sechs freien sehr merkwürdig geformten Säulen mit schaftformnachahmenden Kapitellen und etwas plumpen schutzblätterlosen attischen Basen aufruhen); die Gruft der Michaelskirche zu Fulda um 820 (ein kleines niedriges kreisrundes Gewölbe, immitten gestützt von höchst roher und plumper ionischer Säule, durch eine bethürte Mauer getrennt von einem gewölbten kammerbildenden Umgange); die Krypte der Wipertskirche bei Quedlinburg aus dem 9. oder 10. Jahrh. (von höchst roher Anlage, mit Stellungen schlicht ionisch beknäufter Säulen, die noch grade Gebälke und darüber Tonnengewölbe zur Bedeckung der Räume tragen); die Domgrüfte zu Brandenburg (949) und Merseburg (960), die östliche Krypte der Stiftskirche zu Gernrode (961), die Stiftskrypte zu Zeitz (im J. 974 vollendet); die Domgruft zu Augsburg (994); die Münsterkrypte zu Strassburg (wahrscheinlich zu Ende des 10. Jahrh. entstanden, wie nach den kurzen und dicken Säulenschäften und den würfelförmigen sehr ausgeschweiften Kapitellen mit zum Theil an antike Vorbilder erinnernden Verzierungen zu schliessen ist); die Münsterkrypte zu Basel aus dem zweiten Jahrzehnt des 11. Jahrh. (nach dem Erdbeben von 1356 an Gewölben und Pfeilern wol restaurirt); die westliche der Stiftskrypten zu Gernrode; der Mittelbau der Domkrypte zu Naumburg und die Domgruft zu Speier (1030); die Klosterkrypte zu Göllingen um 1032 (wo sich ein merkwürdiges Beispiel vom Uebergehn des romanischen Rundbogens in den arabischen Hufeisenbogen darbietet); die Peters-

krypten zu Trier und Merseburg und die grosse Münstergruft zu Bonn, alle drei aus dem 11. Jahrh.; die Krypte des Grossmünsters von Zürich aus zweiter Hälfte des 11. Jahrh. (mit zwei Reihen freistehender Rundsäulen, je sechsen, auf welchen die Kreuzgewölbe ruhen); die Klosterkrypte zu Denkendorf und die Stiftskrypten zu Ellwangen und Oberstenfeld in Schwaben, aus dem 11. und 12. Jahrh.; die Domgruft zu Paderborn (1133?); die Stiftskrypte zu St. Goar nach 1137: die Klosterkrypten zu Memleben und Konradsburg (1150—60); die Domgruft zu Freisingen nach 1159 (durch Umfang eine der bedeutendsten und zugleich durch ihre Säulen mit sehr manchfaltig geschmückten Knäufen eine der anziehendsten Gruftkirchen); die Propsteikrypte auf dem Apollinarisberge bei Remagen, von 1164; die Domgruft zu Braunschweig von 1172 (ruhend auf zwei Pfeilern und sechs Säulen mit Würfelkapitellen); die Domgruft zu Gurk in Steiermark, ebenfalls vom Ende des 12. Jahrh. (eine Hundertsäulige, also wol die Grösste aller vorhandnen Krypten); endlich die Gruftkirche der mächtigen Petrikirche zu Görlitz von 1417, die als solche Anlage aus germanischer und sogar spätgothischer Stilzeit zu den grössten Seltenheiten zählt. Die Anlage dieser prächtigen Görlitzer Krypte, die als spitzbogenstilige fast einzig dasteht, war durch örtliche Verhältnisse bedingt; dabei wurden auch wol, gutem Vermuthen nach, die Reste einer alten romanischen Anlage benutzt.

Gruiter, holländischer Seemaler unsrer Zeit, der mit P. J. Schotel, Anton Waldorp, Louis Meijer, Dreibholtz, Schaap, Rüst, Koster und Andern den Ruhm niederländischer Marinenkunst frisch erhält.

Grün oder Grien, beigelegter Name des dürerzeitigen Geschichtmalers, Kupferstechers und Holzschneiders Hans Baldung. Geburtsort dieses Meisters war Gmünd in Schwaben, nicht das Dorf Weyersheim am Thurm, drei Stunden von Strassburg, wie verschiedne Kunstschriftsteller einander nachgesprochen haben. Entscheidende Zeugin für Gmünd ist die Inschrift auf dem grossen, als Baldungs Hauptwerk gepriesnen Flügelaltare des Freiburger Münsters; sie lautet: *Joannes Baldung cog. Grien Gamundianus Deo et Virtute auspicibus faciebat.* Das Geburtsjahr Baldungs setzt man 1470 oder 1476. Er arbeitete in Schwaben, im Breisgau, in der Schweiz und im Elsass. 1496 schmückte er mit Gemälden das badische Nonnenkloster Lichtenthal, wo seine Schwester den Schleier genommen. 1512 finden wir ihn thätig für Kloster Schuttern im Breisgau. Dann nahm er mehrjährigen Aufenthalt zu Freiburg, wo er für die Münsterkirche das vieltäflige Hochaltarwerk schuf, dessen Haupttafel eine reich und prächtig geschilderte Marienkrönung aufweist. In den Münsterrechnungen wird er 1513 zum Erstenmal genannt als Empfänger einer Abschlagzahlung von 190 Gulden 14 Pfennigen. Im J. 1516 stand das Meisterwerk vollendet, wofür er noch 250 Gulden zu empfangen hatte. Diese damals so ansehnliche Summe (welche nach heutigem Geldwerthe wenigstens vierthalbtausend Gulden betragen würde, überliess er der Bauverwaltung des Münsters gegen ein für sich und seine Frau vorbehaltnes jährliches Leibgeding von 25 Gulden, was ihm auch bis 1548, und von da ab in Hälfte, bezahlt wurde. Aus dem Breisgau wandte er sich ins Elsass, wo er dem Antoniterkloster Isenheim das merkwürdige Antoniuswerk schuf, das man jetzt in der öff. Samml. zu Kolmar bewundert. Nach Hin- und Herzügen, die uns unaufgehellt bleiben, liess er sich 1533 für immer zu Strassburg nieder. Dort war seine Frau, Margarethe Herlin, gebürtig; dort lebte auch ihr Bruder, der Kanonikus Kristmann Herlin bei St. Peter. Meister Baldung ward zu Strassburg bischöflicher Hofmaler und Mitglied des grossen Raths und stand dort in allgemeiner Achtung und Liebe, wofür nach seinem am Lorenztage 1552 erfolgten Tode das Leichenbegängniss spricht, welches (laut Strobels Nachrichten über Strassburger Künstler) wahrhaft glänzend ausfiel. Das Zeugniss der Todeszeit liefern die Freiburger Münsterrechnungen, wo es heisst:

1552 Uf *Circumcisionis Domini. It.* 8 Pfund 12 Schilling 6 Pfenning dem Baldung Maler zu Straßburg. *Obiit Lorencii Ao.* 1552.

Den Meister überlebte seine Margarethe, mit der er eine Tochter gezeugt hatte. Diese weiblichen Glieder des Malerhauses Baldung scheinen unter starker Einwirkung des Kanonikus Herlin gestanden zu haben; die Tochter ward Himmelsbraut zu Lichtenthal, und auch die Mutter, nachdem sie Wittwe geworden, nahm dort den Schleier.

Ueber die Malerarbeiten Baldung-Grüns haben wir bereits in den Artikeln „Altdeutsche Kunst“ und „Germanische Bildkunst“ gesprochen. Unzweifelhaft hat der Meister aus Schwäbisch-Gmünd auf langer Wanderfahrt in Süddeutschland manchenorts als grosse Malerkraft sich gezeigt, andernorts aber auch viel als Kunsthandwerker hantirt. Stark aus dem schwäbischen Schulkarakter herausgehend,

schliesst er sich in Auffassung und Behandlung seiner Gemälde und Zeichnungen so sehr an die fränkische Schule an, dass bei ihm ein bedeutender Einfluss Albrecht Dürers nicht verkannt werden kann. Solche Einwirkung auf Baldung erfolgte leicht durch jene Werke in Stich und Holzschnitt, welche fliegenden Blättern gleich den Namen und die Meisterart des nürnbergischen Kraftschwingers der Kunst überallhin bekanntmachten. Hinzukam persönliches Bekanntwerden der beiden in gleichen Altersverhältnissen stehenden Meister, welches sogar in sehr zarte Freundschaftpflege überging, die sich in häufigen Brief- und Blättersendungen aussprach. Das Beispiel Dürers ansporme Baldung ebenfalls nicht nur Zeichnungen zur Vervielfältigung in Kupfer und Holz zu liefern, sondern die Instrumente des Stechers und Holzschneiders selber in Uebung zu nehmen, wie überhaupt die jenzeitigen Maler für ihre Erfindungskraft grössern Spielraum und eine Wirkensweite suchten, welche sich auf Pinselwegen nicht gewinnen liess. Vom Blätteraustausch zwischen den befreundeten Meistern, selbst vom gegenseitigen Geschäftmachen mit ihren Blättern finden sich genügende Andeutungen in Dürers Tagebuche von seiner niederländischen Reise 1520 und 21. Wir erfahren durch diese schriftlichen Reliquien, dass Dürer von seinem Freunde Blätter nach den Niederlanden theils zu Verkauf- theils zu Geschenkzwecken mitnahm. Zu Antwerpen schreibt er in sein Merkbuch: „Ich hab Meister Joachim (Patenier) des Grünhansen Ding (Stich- und Holzschnittwerk) geschenkt." Nach Dürers Tode bekam Hans Baldung eine Locke seines Freundes, welche von der bekannten Agnes, dem Hauskreuze des Hingeschiednen, gewiss nicht gesandt worden wäre, wenn der Grünhans kein sehr nützlicher Freund ihres Gatten gewesen.

Die gestochnen und holzgeschnittnen Blätter des Meisters findet man bei Bartsch und den Ante- und Postbartschen keineswegs vollständig verzeichnet, da sein anfänglich geführtes, nur aus HB bestehendes Künstlerzeichen die Kunstschriftsteller oft irregeführt hat, von welchen gar manche so bezeichnete Blätter bald auf Rechnung Hans Burgkmairs (wie mehre Schnitte zu den Schriften Geilers v. Kaisersperg, vornehmlich das schöne Blatt von 1510 mit der heil. Elisabeth unter sieben arbeitenden Frauen), bald auf Rechnung Hans Brosamers (eine heil. Familie, ein Hieronymus in der Einöde, der Reitknecht im Stalle) oder auch auf Luftkredit eines vertrakten, im Setzkasten gebornen Hans Bresang geschrieben worden sind. Selbst Baldungs bestimmteres Zeichen aus seiner weitern Schaffenszeit, wo wir seinen Beinamen durch ein kleineres G in dem mit B verbundnen H angedeutet sehn, ist manchmal missverstanden worden. Schon Joachim Sandrart hat Grünsche Holzschnitte verwechselt; in der Teutschen Akademie zeichnet er z. B. das unzweifelhaft Grünsche Schnittbild der Hexen als ein Grunewaldsches an. (Vgl. die Aufsätze von L. Schorn und Jos. Heller im Stuttgarter Kunstblatte 1834, S. 350, und 1846, S. 123.) Eine Menge Grünscher Holzzeichnungen liegen in den mehr oder minder handwerklich beschafften Bildern vor, womit die vielen Geschreibsel Geilers v. Kaisersperg, die Schriften Sebastian Brants und andre strassburger, augsburger und wormser Druckwerke des ersthälftigen 16. Jahrh. geschmückt sind. Als Bildschnitte von Baldungs eigner Hand sind vornehmlich schätzbar die Blätter einer Thierbilderfolge, darunter die Darstellung von acht Pferden im Walde, deren einige beissen und ausschlagen. Einen seltnen Abdruck des Pferdeblatts aus dem J. 1534 notirt Weigel in seinem 22. Kunstkataloge mit dem Bemerk, dass das Blatt eine mit Typen gedruckte Ueberschrift habe, diese aber im vorliegenden Exemplare theilweis abgeschnitten und davon nur noch zu lesen sei: *„auff mancherley weyss gestelt und fürgebildet durch den weytberümbten Johan Baldung, zu nutz allen Malern, Goldtschmiden, Bildthauwern und andren der kunstliebenden ins Werck gebracht, dessgleichen vor nie aussgangen."* Ueber Schnitt- wie Stichleistungen des Meisters werden wir weiterzusprechen haben in den Artikeln, welche die Bereiche des Holzschnitts und Kupferstichs in kunstgeschichtlichen Betracht nehmen.

Unter den mancherlei Grünschen Handzeichnungen, Feder- und Bisterblättern, die neben den vervielfältigten Grünblättern in Sammlungen kursiren, ist eine von besonderm Interesse, die sich zuletzt im Kabinet Friedrichs von Rumohr befunden. Sie zeigt eine grosse Hochgebirgslandschaft mit einem See, an welchem rechts ein altes Schloss liegt, vonwo über Holzbrücke ein Mummenzug nach dem mit tanzenden Paaren belebten Vorgrunde geht. Auf dem See erblickt man einige Schiffe und einen wallfischreitenden Seegott. Es ist eine originelle Landschaftscenerie, deren belebende Figürchen durch ihren geistvollen Ausdruck anziehen.

Im Badnerland, wo Baldung sein herrlichstes Pinselwerk hinterlassen, ist neuerdings eine Auffrischung seines Andenkens an geeigneter Stelle erfolgt. Im Stiegenhause des neuen Kunstgebäudes zu Karlsruhe, wo Moritz Schwind neben seinem

grossen Freskobilde der Freiburger Münsterweihe, dem Ehrensinnbilde deutscher Architektur, einerseit die altdeutsche Bildnerei, andrerseit die altdeutsche Malerei versinnbildet hat, sehen wir die Skulptur unter dem Ebenbilde der meiselbeschäftigten Erwintochter Sabina, die Malerei aber in Gestalt des Meisters Hans Baldung, wie er den badischen Markgrafen Kristof den Reichen konterfeit.

Grün, Braunschweigisches, s. unter *Br.*

Grünberg, Name zweier preussischer Künstler, des Martin Gr. (1655—1707), der zu Potsdam und Berlin baumeisterte, und eines heutigen Erzarbeiters zu Berlin, der zu den dreizehn Ziselören zählt, welche dem kolossischen Gussdenkmale Friedrichs des Grossen in der Königsstadt die letzte Vollendung gegeben.

Grünberger, auch Grünaberger geschrieben, ein Nürnberger Maler, dessen Geburt auf 1499 und dessen Blüte um 1540 gesetzt wird. Er mag ein kleines Licht gewesen sein, denn seine Werke werden beschwiegen.

Grund, Malerfamilie. Aeltester Namensträger ist der Prager Norbert Gr. (1714—67), ein Allerleimaler aus der Schule des Wieners Ferg, bekannt durch Jahrmärkte, Seeschildereien und Schlachtstücke. Nach ihm erscheint Johann Jakob Grund, wol Norberts Sohn (1755—1815), zu Gunzenhausen in der Markgrafschaft Baireuth geboren, als Kleinbildnisser zu Ansbach beschäftigt, dann auf Kunstpilgerschaft zu Rom und Florenz, besonders bekannt durch seine wachsmalerischen Versuche sowie durch seine 1810—11 zu Dresden erschienene Schrift über die „Malerei der Griechen.“ Als Dritter ist zu nennen der geborne Wiener J. Grund, der seit etwa funfzehn Jahren als Hofmaler zu Karlsruhe die Kunst übt. Er hat sich als Ebenbildner durch seinen zarten feinen Pinsel beliebt gemacht und zugleich Achtung erworben durch delikat gemalte Genrefiguren. Druckbekannt ist sein Bild der grossherzoglichen Familie. Von Genrebildern seiner Hand haben Belobung erfahren: das im Freien zum Baden sich auskleidende Mädchen (ein 1844 ausgestelltes und verloostes Bildchen, wo besonders das Nackte mit grosser Kunst gemalt ist), eine Betende, die zu Köln sich verkaufte (1850), eine sogen. Cäcilie (ausgestellt zu München 1851) und das Brustbild einer Bacchantin (ein meisterhaft ausgeführtes Stück auf der Wiesbadner Ausst. 1852). Das Erheblichste der genannten Bilder bleibt das originell komponirte, reizend behandelte Cäcilienstück. Die Figur, unterhalb der Linie abgeschnitten, wendet uns den Rücken zu, während der Kopf nach rechts gekehrt und so das Gesicht in halbem Profile uns sichtbar ist. In den emporgehobnen Händen hält die Heilige ein Notenblatt und in ihren Zügen malt sich die Begeistrung, in welche die Kunst der Töne sie versetzt. Was die Wahl der Farben in den Gewändern und die Behandlung derselben betrifft, so möchte man fast glauben, das Bild sei für einen nur spärlich beleuchteten Ort gemalt, so sehr hat der Maler durch Helle und Klarheit bestimmt nebeneinandergestellter Farben einen übertriebenen Lichteffekt hervorzurufen getrachtet.

Grundfarben, s. unter Kolorit.

Grundirrollen für Kupfer- und Stahlstecher, erfunden vom englischen Landschaftstecher *Wm. Cooke.* — Es unterliegt keinem Zweifel, dass die grössere Ausbildung der technischen Hilfsmittel bei jeder Kunst von dem wesentlichsten Einfluss auf diese selbst ist, und den Karakter derselben zu bestimmen oder zu ändern vermag. Vervollständigungen und Erweiterungen der Hilfsmittel oder ein neuerfundenes Material können deshalb vollständig neue Erscheinungen in Form und Darstellung der Kunst selbst hervorbringen.

Eins der wesentlichsten Mittel der Stechkunst bleibt, neben den anerkannten Verdiensten der einschneidenden Instrumente, immerhin das Aetzwasser, sowol bei dem ursprünglichen Radiren, wie bei dem Verstärken der Wirkung der schon vorhandenen Arbeit durch Nachätzen. Wenn sich englische und französische Kupferstiche gegen deutsche und italiänische durch grössere malerische Wirkung auszeichnen, so verdanken sie dies vorzugsweise der Anwendung des Nachätzens.

Die Technik des Grabstichels ertheilt seinem Werke nicht selten den Ausdruck allzugrosser Vorliebe für den Gang des Stichels, Glätte und Haltung der einzelnen Linien, während die Anwendung des Nachätzens der vorhandenen Stichelarbeit den massenhaften Karakter saftiger und breiter Pinselführung ertheilen kann, und auch in der grösseren Schnelligkeit der zu erzielenden Wirkung von grossem Vortheil ist.

In diesem Theile der stecherischen Technik sind die Engländer, als deren Erfinder, andern Nationen auch jetzt noch voraus. Ihre Vortheile bestehen zum Theil in der sorgfältigeren Behandlung der hiehergehörigen Chemie, theils in Anwendung besserer Instrumente.

Das Auftragen des Aetzgrundes auf die Metallplatte erfordert zuerst vollständige Reinheit derselben und Entfernung aller Felttheilchen mittels geschlemmter

Kreide und Terpentinspiritus von gehörigem Alter und Güte. Durch eine zweite Abwaschung der Platte mit Theerspiritus, von welchem bei dem Reinigen ein feiner Ueberzug auf der Platte zurückgelassen wird, wodurch dieselbe den aufzutragenden Aetzgrund leichter aufnimmt und den Grund mit dem Metalle verbindet, wird gleichfalls eine Affinität zwischen dem Metalle und dem Aetzwasser hergestellt, durch welche das gleichmässigere Anätzen begünstigt wird. Bei dem Nachätzen schon gestochener Arbeit bleibt dieser leichte Ueberzug des Theerspiritus auch in den Linien der Platte zurück und tritt dann ebenso als Vermittler zwischen Metall und Aetzwasser auf. Zum Reinigen und Wegnehmen des überflüssigen Spiritus bedient man sich sehr sorgfältig in Regen gewaschener, von aller Seife chemisch reiner Leinwand. Das Erwärmen der Platte bis zu dem nöthigen Grade, bei welchem der Aetzgrund sich am besten auftragen lässt, geschieht auf einem flachen, geschlossenen Apparate von Blech, in welchem durch eine darunter befindliche Flamme kochendes Wasser verdampft wird.

Das Auftragen des Aetzgrundes geschieht dann mit den vom Kupferstecher Cooke erfundenen und vom Instrumentenmacher Mahr in Darmstadt gefertigten Grundirrollen. Der Vortheil, welchen dieses Instrument über die bisher in Anwendung gebrachten Grundirbällchen bietet, ist zu auffallend, als dass er nicht sogleich bei der Anwendung, ja schon bei der blosen Anschauung einleuchten sollte. Die Grundirrollen selbst sind höchst einfach, daher mit nicht grossen Kosten verknüpft (à 1 Fl. 24 Kr.), jedoch hängt die Vollkommenheit ihrer Wirkung von der Sorgfalt ihrer Konstruktion ab.

Grundmann, Franz, einer im vorigen Jahrh. in Sachsen heimischen Künstlerfamilie entstammend, überaus talentvoller Stecher aus der Schule des Prof. Gustav Lüderitz zu Berlin, im Jünglingsalter von 24 Jahren verstorben 1852. Seine Stiche nach Begas und Meyerheim verriethen den künftigen grossen Meister und hatten daher bereits die allgemeine Anerkennung der Kunstwelt für sich. Seinen Namen überliefern der Nachwelt die Schwarzkunststiche, welche „die Kätzchen nach Eduard Meyerheim“ und „die Winzerfamilie nach Karl Begas“ wiedergeben. Bei letztem Bilde, welches die reizendsten Gegensätze zu einem geschlossenen Ganzen harmonisch verkörpert, war es keine leichte Aufgabe das höchst malerisch ausgeprägte geistige Leben der durchaus naturwahren Gruppe auf die Platte zu übertragen. Der junge Künstler löste diese Aufgabe in überraschender Weise, indem er die seiner Kunst zugebotstehenden Mittel mit weiser Oekonomie verwendete. So erscheint das Blatt dadurch, dass er den Stich in sorgfältigster Weise in Schwarzkunst durchführte, als überaus zart und weich behandelte Tuschzeichnung. Die kräftigern Modellirungen, wobei das Formenverständniss allein die Hand richtig zu leiten im Stande ist, führte er natürlich in Punktirmanier zur vollkommensten Rundung aus. Nur da, wo es derbere Stoffe je in ihrer Eigenthümlichkeit zu karakterisiren galt, griff er zur Linearschraffirung, indem er auch hierbei die schwungvolle Behandlung, welche die freie Handhabung des Stichels und der Nadel gestattet, mit künstlerischer Virtuosität übte. Durch diese Gesammtbehandlung sowol wie durch eine überaus kräftige Färbung, die der Künstler durch ein sinniges Eingehen in das Kolorit des Originals und mittels sichergeführten Schabers und behutsamer Aetzwasserverwendung ermöglichte, erlangte er im Stiche fast dieselbe Leuchtkraft, die das Gemälde in so frappanter Weise auszeichnet. Mit Feingefühl für Harmonie umgab er übrigens das tiefgetönte Bild mit einem ziemlich breiten, fein verzierten Rahmen, um dadurch einen zartern Uebergang der dunkeln Töne mit dem weissen, den Stich umgebenden Papierrande zu vermitteln.

Grundrechte des deutschen Volks, illustrirtes Gedenkblatt des 28. Dezbr. 1848 von Adolf Schrödter. Vergl. hierüber die Notiz im Art. *Germania*.

Grüne Erde nennen die Farbenbereiter einen gelben Ocher, der einen ins Gelbgrüne stechenden dunkeln Ton hat. Diese haltbare Ocherfarbe ist dem Oelmaler sehr nützlich, weil ihr eigenthümlicher Ton sich nicht leicht mischen lässt. So ist sie z. B. sehr gut verwendbar zum Mischen mit Blau auf Grün für dunkle Stellen etc., vorzüglich auch für Draperien und überhaupt für Gewänder, wie alle gelben Ocherarten, und für dunkle Stellen in Gold. In gebranntem Zustande ändert die sogen. grüne Erde gleich den übrigen Ocherarten ihre Farbe ins Rothe.

Grüne Farbstoffe, s. unter *Malerfarben*.

Grüne Gallerie in der alten Residenz zu München. Sie ist in Form eines T gebaut und bietet dem Kunstfreund eine Menge italiänischer und niederländischer Pinselstücke, darunter freilich nur eine Sibylle von Domenichino und eine Katharina von Carlo Dolce erfreulich sind.

Grüneisen, Karl, Hofprediger zu Stuttgart, namhaft als Kunstschriftsteller.

Von ihm eine „Beschreibung älterer Werke der Malerei in Schwaben“ (1840) und der höchst schätzbare Beitrag zur Kulturgeschichte Schwabens: „Ulms Kunstleben im Mittelalter“ (1840, mit 5 Stichen und 3 Steindrücken), bei welchem literarischen Ehrentempel der Ulmerkunst sich auch Eduard Mauch betheiligte. Mit Theodor Wagner gab Grüneisen die Danneckerschen Werke in einer Auswahl und mit einem Lebensabriss des Meisters heraus. (Hamburg 1841.) Im Stuttgarter Kunstblatte, dem er nach Schorns Tode bis zum gewaltsamen Schlusse ein ungenannter Leiter war (genannt wurden die Doktoren Kugler und Förster), finden sich mancherlei Aufsätze aus Grüneisenscher Feder, meist unterzeichnet mit den Finalbuchstaben seines Namens: *en*.

Grunenberg, Konrad, ein Konstanzer Patrizier, an dessen Namen sich die Hinterlassenschaft eines Wappenbuches knüpft. Bei Gräger zu Halle erschien 1850: Des Conrad Grunenberg, Ritter und Burger zu Constenz Wappenpuch. Volbracht am nünden tag des Abrellen, do man zalt Tusend vier hundert drü und achtzig jar. (Das vierte Buch des Wappenbuches, in zwölf Quartblättern mit kolorirten Wappenbildern.)

Gruner, Ludwig, höchst verdienstvoller Zeichner und Stecher, geb. zu Dresden 1801, machte seine ersten Studien auf der vaterstädtischen Akademie, besuchte dann München und wanderte 1825 nach Italien, um seine Ausbildung unter Longhi und Anderloni zu vollenden. Nachdem er Mehres zu Mailand gestochen, wandte er sich nach Rom, wo er sowol neuere wie ältere Malerwerke, Overbecksche und Raffaelische zumal, mit glücklich geführtem Instrument nachbildete. Im J. 1841 erfolgte seine Abreise nach England, wo er die Hamptoncourter Kartons für den Stich zu zeichnen begann und zugleich die Vollendung eines grossen von den Architekten Gutensohn und Thürmer begonnenen Werkes betrieb, das als eine Sammlung der schönsten in den Palästen und Kirchen des mittlern und obern Italiens vorfindlichen Ornamente des 15. und 16. Jahrh. erscheinen und Darstellungen ganzer Gemächer und Räume darbieten sollte. Dies ausgezeichnete, mit grösster Sorgfalt entworfene und mit Reichthum, ja in einzelnen Exemplaren mit höchster Pracht ausgestattete Werk erschien zu London 1844 unter dem Titel: *Fresco Decorations and Stuccoes of Churches and Palaces in Italy during the XV. and XVI. Centuries, by G. Gutensohn, F. Thürmer and Lewis Gruner, with an Essay on the Arabesques of the Ancients as compared with those of Raphael and his School, by A. Hittorf.* (42 Kupfertafeln in Grossfolio, welche theils schwarze, theils kolorirte Abbildungen bieten.) Diese Prachtsammlung, mit Freuden begrüsst von Architekten wie von Malern, welche umfassende dekorative Aufgaben zu lösen haben, ist folgenden Inhalts.

Aus dem Vatikan: die Loggien von Bramante und Raffael; eine perspektivische Ansicht der ersten Loggia; Verzierungen der Wände und Kuppeln derselben; die zweite Loggia; perspektivische Ansicht der dritten Loggia; Details vom Fussboden derselben; Aufriss, Durchschnitt und Einzeltheile vom Hofe der Loggien. — Grundriss, Aufriss und Durchschnitt der Villa Madama; Längendurchschnitt der Halle; Verzierung des mittlern Hallengewölbes; Verzierung eines Kreuzgewölbes in der Halle und eines andern; Details von Verzierungen der Halle; Entwicklung der Kreuzgewölbe derselben. (Beide Dekorationswerke grösstentheils Arbeit des *Giovan da Udine*.) — Gewölbverzierung der Villa Poniatowski (ebenfalls Arbeit raffaelischer Schule). — Gewölbverzierung des Palazzo Montalto (vermuthlich von *Baldassare Peruzzi*). — Wölbungsschmuck der Treppenhalle im Palazzo Altieri. — Vorder- und Seitenansicht der Farnesina (des Bauwerks von *Bald. Peruzzi*); Grundriss und Einzeltheile der Villa; Gallerie der Psychengeschichte mit den Festons von *Giovan da Udine;* Gewölbschmuck des Galateensaales von *Bald. Peruzzi*. — Decken- und Friesschmuck von Zimmern der Villa Lante (von *Giulio Pippi*). — Grund- und Aufriss des von *Pippi* gebauten und durch ihn und *Primaticcio* ausgeschmückten Palazzo del T zu Mantua; Gewölbschmuck, Plan und Einzeltheile der Vorhalle; Arabesken des Kasino. — Wölbungsschmuck eines Zimmers in dem von *Pippi* erneuerten Theile des Palazzo Ducale, jetzigen Corte Imperiale zu Mantua; Verzierungen der Marmorhalle; Arabesken und bunte Stuccaturen. — Gewölbschmückungen von *Correggio* im nonnenbesetzten Paulkloster zu Parma. — Zimmerschmuck von *Moretto* im Palazzo Martinengo zu Brescia. — Deckenverzierungen aus dem Vatikan und der Farnesina. — Ansicht der von Heinrich Arler von Gmünd oder von *Marco di Campione* geplanten, von *Ambrogio Fossano* fasadirten Pavier Karthause; Innersicht der Kirche; Plan und Aufriss der von *Luini* verzierten Vorhalle; äussere Ansicht derselben; Deckenverzierungen und Details derselben; Durchschnitt des Kreuzschiffs mit den Schmückungen und Thüren. — Plan, Aufriss und Durchschnitt des Monastero maggiore zu Mailand; Verzierungen von *Luini*. — Wandmalereien des *Pintu-*

ricchio in der Dombücherei zu Siena. — Chorgewölbverzierungen von Demselben in der Maria del Popolo zu Rom.

Es gibt von diesem Werke vier verschiedne Ausgaben zu den Preisen von 28, 38, 112 und 400 Thalern, je nach den Graden der Ausführung in Farben. Auch den ganz unkolorirten Exemplaren ist eine bunte Uebersichttafel beigefügt, aus welcher das Sistem der Farbengebung sämmtlicher Ornamente zu erkennen ist.

Nach Publikation der Glanzwerke italischer Verzierungskunst in Fresko und Stukko beschäftigte unsern Gruner die Herausgabe der neuen Freskodekorationen, womit englische Maler im Gartenhause der Königin Viktoria ihre Schwingen für Palastmalerei versuchten. Das Prachtstichwerk erschien 1846 bei John Murray zu London mit dem Titel: *the Decorations of the Garden-Pavilion in the grounds of Buckingham-Palace, engraved under the superintendance of Lewis Gruner, with an introduction by Mrs. Jameson.* Den Abbildungen geht voran eine allgemeine Ansicht des Pavillons und seiner Umgebungen; dann folgen die Stiche nach den Halbrundbildern, womit *Stanfield, Uwins, Leslie, Ross, Maclise, Edwin Landseer, Dyce* und *Eastlake* die acht Lünetten des achteckigen kuppelgewölbten Königinsalons nach Motiven aus Miltons Comus, Allegro und Penseroso geschmückt haben. Die Pläne, Durchschnitte etc. zeigen die Anordnung des Ganzen, bei dem man eine Anwendung von Pompejanischer Verzierungsweise gemacht hat.

Bald nach Bekanntmachung der Londner Pavillonfresken erschien von Gruners Hand ein Stich nach dem merkwürdigen Bilde bei Lady Sykes, welches schon längere Zeit unter der Benennung „des Ritters Traum" und mit dem Nothhelfernamen Raffael in Ruf gebracht ist. Dies liebliche Gemälde, früher in der Gallerie Borghese, dann in den Sammlungen der HH. Ottley und Lawrence, schildert einen jungen unter dem Lorbaum seines Ruhmes entschlummerten Ritter, zu welchem die Sinngestalten der Religion und der Liebe, jene mit Bibel und Schwert, diese mit einer Blume, herantreten. Die bisherigen Stiche danach waren nicht genau genug, daher sich Gruner durch treueste Wiedergabe in einfacher Zeichnungsweise nur Dank erwerben konnte.

Neben diesen Arbeiten des Malerstechers reifte ein Werk, das Gruner zuzeiten seines römischen Aufenthalts vorbereitet hatte, ohne es in Italien selbst zur Veröffentlichung bringen zu können. Es war das Stichwerk über die Kapellfresken der Villa Magliana, welches er jetzt zu London auf eigne Kosten in die Welt förderte und womit er den Freunden der Kunst eine sehr willkommene Gabe darbrachte. Es erschien 1847 mit dem Titel: *I Freschi della Villa Magliana inventati da Raffaelle Sanzio d'Urbino, incisi sui lucidi ed editi da Lodovico Gruner, con descrizione della villa di Ernesto Platner.* (5 Tafeln in Querfolio nebst einer von der Villa Ansicht gebenden Vignette.) Vier Lünetten der Villenkapelle sind mit Malereien aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrh. geschmückt; doch können nur zwei dieser Fresken, wenigstens der Komposition nach, auf Raffaels Rechnung kommen. Da die Figurenreichste dieser Darstellungen, die nachlässig gemalte Felicitasmarter, durch ein hineingebrochnes Fenster grösstentheils zerstört ist, so musste Gruner sie in seinem Umrisse nach dem Stiche des Marcantonio ergänzt geben. Mehr Aufmerksamkeit beansprucht die minder figurenreiche, aber grossartig schöne Komposition des von Engelköpfen umglorten Gottvaters, der über Wolken segnend zwischen zwei blumenstreuenden Engeln erscheint. Auch dies Werk ist stark beschädigt, doch sind seine Hauptthelle erhalten; die Malerei ist hier, ohne dass man sie Raffaels eigner Hand zuschreiben möchte, ungleich sorgfältiger, und jeder Zug der Komposition erinnert an des Meisters ausgebildetste Zeit. Die Darstellung des Gottvaters (Altarnischenbild) ward von Gruner in ausgeführterem Stich (*a mezza macchia*) gegeben; die übrigen gab er in einfachen Umrissen. Eine besonders ansprechende Zugabe bildet ein Blatt in Farbendruck: Grundriss der Kapelle, zwei Wände derselben, Proben der sehr hübschen Arabesken der Altarnische und Wappen.

Hierauf besorgte Gruner die Herausgabe von *„Ornamental designs for decorations and manufactures"*, deren erstes Heft zu London 1848 (zum Preise von 1 Pf. 1 Sh.) erschien. Ferner vollführte er 1848—49 als künstlerisches Mitglied der *Arundel-Society* einen Stich nach einem der weniger beschriebenen und weniger bekannten Altmeisterwerke, durch deren Veröffentlichung in Kupfer- und Steingravüren diese Londner Gesellschaft sich den Dank des gesammten kunstfreundlichen Publikums zu erwerben trachtet. Was nun die Arundel-Society 1849—50 in die Welt sandte, betraf einzig und allein den grossen mönchischen Meister, den alleweit mit dem Namen seines ersten Klosterortes Fiesole nennt. In einem karakteristisch mit Architektur und Medaillons von Künstlerbildnissen nebst den Worten ARUNDEL SOCIETY verzierten Umschlagbogen empfing man ein Blatt in Grossfolio mit der

Almosenvertheilung des h. Lorenz, welche der fromme Fiesolaner in der vatikanischen Kapelle des fünften Nikolaus gemalt hat. Es ist eins der lieblichsten Bilder dieses Malers der Seligkeit, was wir in Gruners sehr einfacher Grabstichelarbeit höchst genau und karaktertreffend wiedergegeben finden. (Schon früher hatte Gruner ein Blatt nach Fiesole geliefert, den Paradiestheil des Weltgerichts in der Florenzer Akademie betreffend; es war eine sehr grosse gelungene Lithografie, welche als selbständiges Blatt herauskam, sich aber bereits sehr seltenmacht.)

Im J. 1850 erschien das lange vorbereitete herrliche Farbendruckwerk: *Specimens of ornamental art, selected from the best models of the classical epochs, illustrated by eighty plates by Lewis Gruner, with descriptive text by Emil Braun.* (*London, Thomas M'Lean.* In Gross-Royalfolio, zum Preise von 80 Thalern.) Die glatten, schweren, pergamentartigen achtzig Blätter dieses Prachtwerks zerfallen nach ihrem Inhalt in vier Abtheilungen. I. Bl. 1—29: architektonische Ornamente allerart, Mosaiken etc. etc. Da findet man antike Thüren und Kandelaber, Waffen aus dem 15. und 16. Jahrh. aus Dresdens historischem Museum, Proben der Buchbinderei des 16. Jahrh. aus dem Vatikan, dann Friese, Kapitelle, Pilaster, Säulenschäfte mit Festons, Holzmusive des 15. Jahrh. etc., dazwischen sehr schön gezeichnete Blumen und Früchte nach der Natur und ornamentistisch zu Ranken vereinigt, geschmackvoll in der Anordnung wie kostbar prächtig im Farbendruck. II. Bl. 30—36: Pompejana, Wandmalereien aus der Casa de' Bronzi, aus dem Hause der Medusa und andern Domizilen, natürlich in Buntdruck. III. Bl. 37—62: Kirchenschmuckwerke, ein Lünettenmosaik über dem Hochaltare von San Clemente zu Rom (12. Jahrh.), Mosaiken aus der Laterankirche, in Gold- und Farbendruck: ein von Giotto gemalter Pfeiler und Andres aus San Francesco zu Assisi, Details aus Santo Andrea zu Vercelli (13. Jahrh.) und aus Sant' Anastasia zu Verona (14. Jahrh.), Deckengemälde und Holzschnitzereien aus Kirchen zu Lodi (14. und 16. Jahrh.), Bramantische Ornamente in Stein und Terracotta aus der Maria delle Grazie zu Mailand (1492), die Fresken von Bernardino Luini in den Mailänder Kirchen, dann in Umrissen Grabmäler aus der Maria del Popolo zu Rom, sowie eherne und eiserne Gitterungen und Gitterthüren des 15. und 16. Jahrh., meist aus Rom. IV. Bl. 63—80: Palastschmückungen, die höchst sauber bis ins kleinste Detail wiedergegebne Decke des Isabellenkabinets im Palazzo Ducale oder Corte Imperiale zu Mantua, sowie andre Arbeiten aus diesem und dem T-Palaste (von Pippi und Primaticcio) und aus Mailänder Palästen (von Luini), endlich die raffaelischen Malereien im Kardinalbadzimmer und an der Decke der Stanza della Segnatura im Vatikan, äusserst sorgfältige und saubere, sehr farbenlebendig durchgeführte Wiedergebungen. — Man sieht dass die Auswahl, besonders in den ersten beiden Abtheilungen, etwas willkürlich ist und dass auch zum Theil schon Gegebnes gebracht wird; dagegen ist in den beiden letzten Abtheilungen mehr zeitfolgige Anordnung beobachtet. In der Technik des Farbensteindrucks, die hier bei einer grossen Folge von Blättern zur Anwendung gekommen, findet man das denkbar Vollendetste geleistet. Es ist eine Fülle, Saftigkeit, Energie, ein wahrhaft markiger malerischer Vortrag, eine Manchfaltigkeit und eine Harmonie in diesen Farbentönungen, welche die höchste Anerkennung verdienen. Oefter ist wol mit zwanzig Platten gedruckt. Die schwierigsten Farbendrücke dieses bewunderten Prachtwerks (19—20 Blätter) kommen auf deutsche Ehrenrechnung, denn sie sind aus der Steindruckerei von Winckelmanns Söhnen zu Berlin unter Leitung des Hrn. Storch hervorgegangen. (Namentlich das wichtigste Wandbild aus Pompeji, die Mosaiken aus Rom, die Raffaelfresken aus Rom, die Luinifresken aus Mailand, die Giulischen und Primaticcischen Palastmalereien aus Mantua, die köstlichen naturtäuschenden Blumenranken etc.) Diese Meisterarbeiten des Farbendrucks zeigen auf das Glänzendste, was deutscher Fleiss und englisches Geld miteinandervereint ins Werk richten können. Aber dass sie Drucke aus Berlin sind, gibt Hr. Gruner, der geborne Sachse und jetzige Angelsachse, auf den Blättern nicht an, und wird auch im begleitenden Texte von Braun, dem Gothaer, beschwiegen!

Zu dieser Probensammlung ornamentaler Kunst verwendete Gruner theils die Zeichnungen, die er während seines längern Aufenthaltes in Italien gemacht und gesammelt hatte, theils die Kopien, die er durch zuverlässige Künstler an den verschiednen Orten der Musterwerke hatte fertigen lassen, theils auch schon von Frühern bekanntgemachte, in kostbaren Publikationen vorfindliche Wiedergebungen von Malereien und Plastiken, welche musterzwecklich verwendbar waren. Grösstentheils, kann man sagen, beruhen die Mittheilungen auf Neuzeichnungen. Ueberrascht werden wir nicht allein durch die Fülle und Eleganz der ornamentistischen Darstellungen, sondern zugleich auch durch die überaus lebenvolle Karakteristik, in

welcher dieselben wiedergegeben sind. Dies Verdienst hebt sich naturgemäs da vorzugsweise hervor, wo der mehr oder minder geistreiche Grad der Wiedergabe für den Werth der Darstellung entscheidend sein musste, also besonders bei den schlichten Kreidezeichnungen, welche die Kompositionen ornamentaler Skulptur vergegenwärtigen. Es dürfte schwer sein, eine grössere Meisterhaftigkeit in dieser Gattung nachzuweisen, als hier z. B. in den grossen Zeichnungen einiger antiker Terracotten, mit der vollen Beobachtung der Eigenthümlichkeiten des modellirten und gebrannten Thones, vorliegt. Dies Karakteristische gilt aber nicht blos für das Stoffliche der Darstellungen, sondern in gleichem Grade auch für die Form derselben, d. h. für den feiner oder derber ausgesprochnen Wechsel in der Formbehandlung je nach den Kunstepochen, welchen die Originale angehören. Das Werk enthält daher auch für die kunstgeschichtliche Betrachtung ein sehr schätzbares Material. Doch hat Gruner vermieden, das allzu Heterogene, was dieser Wechsel der künstlerischen Behandlungsweise zurfolgehaben könnte, nebeneinanderzustellen. Die dekorativen Kompositionen, die sein Werk vorführt, gehören zwar sehr verschiednen Zeiten an, haben aber in der Grundkonzeption mehr oder weniger etwas Gemeinsames, nämlich durchweg eine gewisse Klassizität. Es sind fast ausschliesslich nur Darstellungen antiker Kunst, italischer Mittelalterkunst und italischer Renaissance. Nur ausnahmsweise erscheinen ein Paar Blätter nordischer Verzierungskunst, pfälzische Buchbinderarbeiten, die sich in der Vatikanischen Bücherei vorfinden, und eine Holbeinische Zeichnung zu einem Prachtpokale; aber auch diese tragen entschieden den Stempel der sogenannt klassischen Richtung. Dass auch die Darstellungen der Mittelalterkunst Italiens jene Klassizität nicht verleugnen, zeigt sich hier sowol bei den Musivschmuckwerken aus römischen Basiliken (aus Sta. Maria in Trastevere und Sta. Maria Maggiore, besonders aber aus San Clemente und San Giovanni in Laterano), als auch bei den gemalten Dekorationen gothisch gestilter Kirchen (wie der Franzkirchen zu Assisi und Lodi, der Andreaskirche zu Vercelli und der Anastasienkirche zu Verona), denn wiewol die Italiäner die allgemeinen Formen des vom Norden her sich verbreitenden Baustils nachzuahmen versuchten, konnten sie doch im Detail von der ihnen eingefleischten klassizistischen Behandlungsweise nicht sonderlich lassen. Was die Blätter des Grunerschen Werkes von solcher gemalten Ornamentik italisch-gothischer Bauten geben, ist an sich zumeist überaus reiz- und geschmackvoll, aber es steht zu den tektonischen Formen nur im Verhältniss eines Spieles. So finden wir es bei allen der angeführten Beispiele, wo der Ernst des Ornaments als letzter Auflösung oder Aushauchung der tektonischen Bewegungen vermisst wird.

In Farbendruckangelegenheiten 1850 nach Berlin gekommen, legte Ludwig Gruner in den November- und Dezembersitzungen des Berliner Vereins für mittelalterliche Kunst mehre Folgen von Zeichnungen und Stichen vor, welche von seinen nächst zu erwartenden Publikationen die Proben gaben. Da sah man eine Folge kolorirter Zeichnungen nach den Mosaiken der altkristlichen Basiliken Roms, welche Farbennachbilder sowol durch die bis ins Einzelste gehende Treue als durch die Vortrefflichkeit der Ausführung höchst schätzbar erschienen. Ferner kam in Betracht eine reiche Stichfolge nach den berühmten Skulpturen der dombauzeitigen Orvieter Schule, welche Arbeiten durch Gruner zum Erstenmal vollständig und mit musterhafter Treue bekanntgemacht werden. Gleichzeitig stellte er im Kaulbachschen Kartonsaale auf dem neuen Museum zwei Zeichnungen nach Raffaelischen Tapeten aus, gebend die Pauluspredigt zu Athen und das sogen. schöne Thor aus der Darstellung der Lahmenheilung. Diese Wiedergebungen waren auf das Treufleissigste in der Grösse der Originalkartons ausgeführt. Fünf von den sieben Tapetenkartons, welche sich zu Hamptoncourt befinden, hatte Gruner schon früher auf dieselbe Weise kopirt, welche Kopien ihm für Stichausführungen verkleinerten Maasstabes dienten. Seiner Stichfolge nach den Hamptoncourter Kartons beabsichtigte Gruner auch die Darstellungen jener drei Teppiche beizufügen, zu welchen die Kartons fehlen, nämlich die Steffanssteinigung, die Paulusbekehrung und den schmalern Streifen mit dem Erdbeben von Damaskus. Solcherweise würde nach Vollendung dieser Arbeit die ganze Reihe der raffaelischen Tapetenentwürfe zum Erstenmal im Stiche vorliegen, da Dorigny und Andre bisher bekanntlich nur die sieben kartonlich vorhandnen Kompositionen gestochen haben.

Was unsern rastlos thätigen Malerstecher und Kunstpublikator im J. 1851 vornehmlich beschäftigt hat, ersieht man aus der zu London 1852 erfolgten Veröffentlichung der Raffaelkaryatiden. (*The Caryatides from the Stanza dell' Eliodoro in the Vatican, designed by Raffaelle d'Urbino, engraved and edited by Lewis Gruner.*) Es war ein sehr glücklicher Gedanke die trotz ihrer hohen Schönheit

bisher nicht genug beachteten Karyatiden in den Vatikanischen Stanzen nach guten Zeichnungen zu vervielfältigen. Treu und sauber ausgeführte Zeichnungen dieser statuarischen Figuren erhielt Gruner von der Hand des Malers Consoni zu Rom, eines Künstlers der sich mit Erfolg in das Wesen und die Linienführung des grossen Urbinaten hineinstudirt hat. Nach den Consonischen Aufzeichnungen wurden nun von Anton Krüger zu Dresden fünf, von Gruner selbst aber zehn Platten gestochen. Beide Künstler führten ihren Stichel mit sicherer und maashaltender Kraft, sodass ihre Stiche in Klarheit und Reinheit ganz befriedigen. Eine Uebersichttafel zeigt die Anordnung der Fresken im Heliodorzimmer, namentlich in Bezug auf diese scheinbar gesimstragenden Sinngestalten, welche die Religion, das Gesetz, den Frieden und Schutz, den Adel und Handel, das Seewesen und die Schiffahrt, den Ueberfluss, die Viehzucht, den Ackerbau und die Weinlese personifiziren sollen. Der Kopf der einen durch Thüreinbruch zerstörten Karyatide ist als Vignette auf dem Titelblatte gegeben. Begleitet wird die Publikation von einem kurzen erklärenden Texte aus der Feder des Dresdner Kunstgelehrten H. W. Schulz.

Grünes Gewölbe zu Dresden. — Die für Dresdens weltberühmte Schatzkammer herkömmliche Bezeichnung erinnert uns an die Zeiten, wo Sachsens Kurfürsten die Kostbarkeiten ihres Hausschatzes in zwei gewölbten und wesentlich grün dekorirten Räumen des Dresdner Schlosses geheimhielten. Schon zuzeiten der Herzöge von Sachsen, namentlich unter Georg dem Bärtigen, waren viele Kostbarkeiten und Schmucksachen vorhanden, welche hochgehalten und sorgfältig verzeichnet wurden. Da gab es Halsbänder von Demuth- und Rubinrosen sowie von Perlen, Rubinkreuze und Demanttafeln, grosse Gesticke mit Saffiren, Goldringe mit Kameen, schwere Goldketten, Rubinpaläste, heilige und heidnische Männlein und andre Stücke. Unter Herzog Moritz, welcher prachtvolles Tafelgeräth liebte, wurde der Schatz noch bedeutend vermehrt durch kostbare Schalen, Kredenzbecher, Doppelschower und Jungfernbecher von Silber und Gold, von Jaspis und Kristall und andern Werthnaturalien. Solcherlei Werthschaften waren also schon damals in Menge da und es befanden sich darunter so manche Andenken nnd Schenksachen aus ältern Zeiten. Mit Moritzens Bruder und Nachfolger, dem Kurfürsten August, tritt dann die Anlage einer Kunstkammer zutage. Dieser Kurfürst, dessen Waltungszeit (1553—86) ein Schöpfungstag für Sachsen heissen darf, begründete nämlich im J. 1560 über seiner Wohnung im Schlosse ein sogenanntes Regalwerk, welches die Wiege aller spätern bedeutenden Sammlungen Dresdens ward. In diesem Regalwerke befanden sich neben mathematischen und mechanischen Instrumenten, neben Naturalien, Uhren, Büchern, Gemälden und Kunstseltenheiten bereits viele der werthvollen Stücke, die noch jetzt zum Glanze des grünen Gewölbes beitragen. In besondrer geheimer Kammer verblieb aber der kurfürstliche Privatschatz, welcher theils aus den ererbten Kleinodien, theils aus verschiedenartig erworbnen Kostbarkeiten bestand. Dieser Erbschatz, dem unter August die vorzüglichsten Werthschaften der Mitgift seiner Gemahlin Anna, der dänischen Königstochter, zuflossen, hatte schon damals seinen Bewahrort in dem Schlosstheile, wo sich jetzt die Kabinette des grünen Gewölbes ausbreiten. Versucht wurde bereits unter Augusts nächsten Nachfolgern, den beiden Kristians, eine Scheidung der Gegenstände, die mehr in die eine oder in die andre Sammlung zu passen schienen; so wurden Stücke des Schatzgewölbes (welches wol auch die Silberkammer hiess) in die unter eigenem Kunstkämmerer stehende Kunstkammer versetzt, wie umgekehrt Stücke der Kunstkammer in die grüne oder geheime Kammer wanderten. Kurfürst Johann Georg (1611—1656), dem kein reger Kunstsinn zugeschrieben wird, hatte doch Achtung für die Sammlungen und hielt streng darauf, dass sie nur auf seine besondre Erlaubniss gezeigt wurden. Er machte sogar eine für damals sehr starke Ausgabe von 2300 Gulden zur Erwerbung von Elfenbeinarbeiten, kaufte auch zehn Zentner roher Achate und Jaspise aus sächsischen Landen und verpflichtete überdies durch seinen letzten Willen die nachkommenden Träger des Kurhutes zu steter Vermehrung des Prachtkunstschatzes. Sein Sohn, Johann Georg II. (1656—80), brachte den nöthigen Prachtsinn mit und bereicherte die Sammlungen besonders durch Prachtgefässe verschiedenster Art, durch kostbare Ehrenketten, kunstreiche Schmuckuhren u. dergl. Er liess auch den damaligen Kunstkämmerer, Oberstleutnant Klengel, 1661—68 eine Kunstreise in Italien machen, wodurch so mancherlei Kunstsachen von Italiänerhänden, vornehmlich Musivarbeiten und Gemälde, nach Dresden gelangten. Unter dem kriegerischen Johann Georg III. (1680—91) wurden die Sammlungen keineswegs vergessen. Unter Anderm kamen 1687 bei Rückkehr des zur Unterstützung der Venezianer nach Morea gesandten Sachsenkorps mehre Kunstseltenheiten nach Dresden. Auch fielen 1683 bei dem Entsatze Wiens, wo der Kurfürst mit einer Sachsenschar dem Polen-

könige Sobieski zuhilfegekommen, manche eroberte Waffen und Kostbarkeiten aus dem Türkenlager auf den sächsischen Beuteantheil, wovon die Prachtstücke dem grünen Gewölbe, die blosen Gewaffen aber der Kunstkammer, dem heutigen historischen Museum, überwiesen wurden. Zuwächse zur Schatzkammer kamen überdies fort und fort aus dem Fürstenhause selbst, denn es war längst sittegeworden, die kunstsächlichen Geschenke, welche die Familienglieder einander an Geburts- und Namenstagen, zu Weihnachten und Neujahr, zu den Leipziger Hauptmessen oder bei andern Gelegenheiten machten, zuletzt im grünen Gewölbe aufzustellen. Selbst Geschenke von Privatleuten, heimischen und fremden, fehlten der Schatzsammlung nicht. Die glanzvolle Einrichtung, in welcher wir es jetzt vorfinden, erhielt das grüne Gewölbe durch August den Starken, welcher 1721—24 die Lokalität so bedeutend erweiterte, dass die Sammlung sich nun bequem in acht (entsprechend dekorirte) Kabinette vertheilte. Durch ihn erwuchsen der Schatzkammer die Gold- und Emailarbeiten der Dinglinger, einige silbervergoldete und kristallne Gefässe und viele anderweite Interessantheiten der Kunst und Künstelei. Die kostbarsten Juwelen, die er zu besondern Prachtzwecken (z. B. zu seinem polnischen Krönungsornate) verwendete, waren meist schon im Schatze vorhanden. Er erwarb nur noch sehr Auserlesnes von Edelsteinen und Perlen hinzu, was auch durch seinen Sohn und Nachfolger (August III.) geschah.

Die folgenden Stückangaben aus diesem erstaunlichen Vorrathe von prächtigen Kunstgegenständen und interessanten Kostbarkeiten können nur schwachen Begriff geben von der märchenhaft glänzenden, bei erster Betrachtung fast sinnberückenden Sammlung. Wenn in diesen Anzeichnungen manches stoffköstliche und stofftheure, aber verkünstelte oder der Kunst sehr fernliegende Prachtstück übergangen wird, so darf das uns, die wir bei unserm Besicht keinen Juwelierstandpunkt einzunehmen haben, nicht übel vermerkt werden.

Mit Ausnahme einiger Stücke gehört die ganze Sammlung der Zeit vom 15. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts an. Ordnen wir die Stücke nach ihrem Alter, so sind die zuerst in Betracht kommenden antike Gemmen und Kameen. An einem der drei grossen steinbesetzten Goldpokale des fünften Kabinets glänzt eine zollhohe antike Jupitermaske aus weissem Kalzedon mit eingesetzten Augäpfeln von Türkis. In der Sammlung steingeschnittner Kaiserköpfe, in dems. Kab., zeichnet sich vor allen der anderthalbzollhohe, tief und schön gearbeitete Cäsar aus. Es ist ein grüner Jaspis, der ursprünglich wol oval war, den aber später wegen Randbeschädigung eine unkundige Hand in achteckige Form brachte. Ein Hauptstück ist sodann der fünfthalbzollhohe Onyxkamëo von dreizölliger Breite, welcher das Brustbild des Octavianus Augustus bietet. Er befindet sich in prächtiger Fassung und besteht aus zwei Lagen, deren obere (die braune) für Lorberkranz und Harnisch dient, während die untere (die weisse) Haar und Gesicht hergibt. Das Bild scheint später auf eine dritte (grauwolkige) Lage aufgesetzt worden zu sein. In dieser bemerkt man tiefgeschnitten einen Delfin und einen Steinbock, erhaben aber fünf goldene Sternchen. Der Gesichttheil ist ganz vortreffliche Arbeit.

Im Elfenbeinkabinet findet sich unter Nr. 448 die Hälfte eines byzantischen Diptychons aus dem 10. Jahrh. Die von der Zeit schon sehr verfärbte Beinplatte hat 8″ Höhe bei 4″ Breite. Die auf der Innseite geschnitzte Vorstellung wird durch einen schmalen Querrand abgetheilt, der vergoldet gewesen. Oberntheils sieht man den auferstandnen Kristus und die vor ihm niedersinkenden Frauen, hinter welchen eine Palme und eine Zipresse bemerkt werden. Zwischen der Gruppe schlängelt sich das Wort XAIPETE — „freuet euch!“ Unterntheils zeigt sich Kristus in sonderbarer Stellung auf einer niedergeworfnen, an Händen und Füssen gefesselten Gestalt, einem Menschen aus einem Brunnen aufhelfend. Daneben erscheint ein Weibsbild mit dem Ausdruck der Dankbarkeit; zur Linken aber treten einige Jünger heran, die wie Kristus Rundschein um Haupt haben und zugleich Flämmchen an der Stirn tragen. Ueber dieser Gruppe liest man H ANACTACIC — „die Auferstehung.“ Auf der Rückseite steht ein lateinisches Kreuz mit den Worten IC. XC. NIKA — „Jesus Kristus siegt.“

In dems. Kab. (dem zweiten) drei kleine Diptycha, die man für italische Leistungen des 13. Jahrh. nimmt. Nr. 424 enthält einerhälft die drei gabenbringenden Könige, andrerhälft die halbliegende Maria, glückselig das vor ihr sitzende Kind betrachtend. Nr. 462 zeigt einerhälft die Muttergottes mit dem Kind auf den Armen zwischen zwei Engeln, welchen eine vergoldete Tafel und ein Stecken oder eine Kerze (was ungewiss bleibt) in die Hände gegeben ist. Zweiterhälft sieht man den Gekreuzigten mit zwei weinenden Weibern am Kreuzesfusse. Nr. 484 ähnelt einentheils sehr der Nr. 424 und gleicht andderntheils dem Schnitzbildchen von Nr. 462.

Die Zeichnung der Flachbilder ist krüppelhaft, doch nicht ausdruckslos in einigen Köpfen; hie und da bemerkt man Goldgrund, vergoldetes Haar und rothgefärbte Lippen. Im Kruzifix tritt noch sehr die Byzantinik hervor. Das Tektonische mit seinen Zierungen und halbrunden Böglein, worunter die Figuren der drei Diptycha stehen, lässt ungefähr auf die Zeit schliessen, in welcher diese von verfallner Technik zeugenden Beinschnitzereien gearbeitet sind. — Wiedergewonnenen Vorschritt in der Beinschnitzkunst verrathen dagegen vier alte sauber geschnitzte Plättchen, welche (hier Nr. 472 tragend) zusammen das salomonische Urtel verbildlichen und ursprünglich wol für ein Reliquienkästchen bestimmt waren. Die vorgeschrittnere Technik zeigt sich auch an den vier Medaillons unter Nr. 482, deren äusserst zarte Schnitzbildchen die Fusswaschung, das Nachtmahl, den Krist vor den Richtern und die Himmelfahrt darstellen.

Stücke verschiedner Techniken aus der Ersthälfte des 16. Jahrh. werden mit den grossen Kunstnamen Dürer und Michelangelo sowie mit dem grossen kirchengeschichtlichen Namen Luther in Verbindung gebracht. Als Dürerwerk bezeichnet man ein Elfenbeingebilde, welches einen ins Thätliche übergehenden Streit zwischen alten trunkenen Musikanten darstellt. (Nr. 459 des zweiten Kabinets). Ferner werden vermuthungsweis Dürer zugetheilt sechs kleine holzschnitzwerkliche, 1⅓ Zoll durchmessende Medaillons, welche die Geschichte der ersten Menschen in einer durch Naivetät ansprechenden Weise verbildlichen. (In einem Schaukästchen des 7. Kabinets.) Als ein Versuch Michelangelo's in der Elfenbeinarbeit wird das unvollendete Basrelief mit zwei Pferdeköpfen bezeichnet, das man unter Nr. 333 im 2. Kabinet vorfindet. — Stücke der Erinnrung an den Wittenberger Reformator abgeben ein Becher unter den Bergkristallsachen im 5. Kabinet und ein Ringlein der Samml. im 8. Kabinet. Der Lutherbecher ist ein sehr schönes Kristallwerk mit hohem Deckel und reicher Gold- und Silberverzierung. Da er ein adliges Wappen trägt, war er wol eins der mancherlei Schenkstücke, welche der Doctor Martinus von vornehmen Gönnern empfangen. Diesen Becher soll Luther einem Freunde, dem Leydner Professor Wilhelm Nesen, der religionshalber sich nach Wittenberg gewandt hatte, verehrt haben. Der Pokal befand sich nachmals langezeit bei der Nesenschen Familie zu Zittau, vonwo er endlich ins grüne Gewölbe geschenkt ward. Das andre Stück, der Lutherring, ist ein kleiner Karneolring mit daraufgeschnittner Rose, in welcher ein Kreuz bemerkt wird, erinnernd an Luthers Wahlspruch:

Das Kristenherz auf Rosen geht,
Wenns mitten unterm Kreuze steht!

Diesen Siegelring Luthers verehrte ein Nachkomme, der Stiftsrath J. M. Luther zu Wurzen, dem Kurfürsten Johann Georg I., der dem Ringschenker das Gut Hohburg gegenschenkte. Der Kurfürst soll den Lutherring bei allen Gelegenheiten getragen und noch im letzten Moment seines Lebens mit Vorliebe betrachtet haben. (Ein andrer Ring in der Ringsammlung des achten Kabinets, ein roth-blau-weiss emaillirter mit einem sehr kleinen Kompass, auf dessen Deckel ein Todtenköpfchen und die Umschrift: *Mori saepe cogita. Ero mors tua, o mors. M. D. L.*, gilt für ein Geschenk, welches Luther vom Kurfürsten Johann Friedrich erhalten, und soll ganz dem von jenem Fürsten getragenen gleichen, der in der Kunstkammer zu Gotha bewahrt wird.)

Von 1508 die merkwürdige Olmützer Schale im vierten Kabinet, die wir schon im Art. „Goldschmiedekunst“ besprochen haben. (V. 268 f.)

Von 1515 ein bemalt gewesnes Holzschnitzwerk im siebenten Kabinet, darstellend die Rechtfertigung in wunderlicher überfüllter Komposition, zu deren Erklärung viele Bibelstellen eingeschnitten sind. Krist am Kreuze, ihm genüber eine Schlange am Kreuz und ein Bischof, umgeben von andern Personen, Deutungen auf Sündenfall und Erlösung, füllen den Vorgrund. In der Ferne zeigt sich ein Lager. Das Ganze von roher Behandlung mit einem Monogramm aus den Buchstaben *CUR* oder *OUR*.

1520 circa. Ein figurirter Pfirsigkern unter den Kernschnittspielereien der Samml. des 7. Kab. Wir anmerken ihn nur, weil er für ein Mühwerkchen der bekannten bolognesischen Steinschneiderin *Properzia Rossi* gehalten wird. (Geschenkt ins Schatzgewölbe 1609 durch einen Hrn. von Loss auf Pillnitz.)

Von 1528 ein bemalt gewesnes Holzbildwerk im 7. Kab., darstellend die Kreuzigung. Der Gekreuzigte erscheint zwischen den beiden Mitverurtheilten; Kriegsknechte, Reisige und Fussgänger umringen ihn und Einer verwundet ihn mit dem Speer. Maria und andre Klageweiber umstehen das Kreuz. In der Ferne lassen sich die Richtstätte und Jerusalem erkennen. Die Arbeit ist scharf und nicht sehr künst-

lerisch ausgeführt; „an einigen Partien“, flüstert man, „sei die Wahrheit zu grell und nackt hervorgehoben.“ (Bezeichnet mit *P. D.* und obigem Dat.)

Von 1529 ein scharf geschnitztes Flachbildwerk in Eichenholz von 20″ Höhe bei 25″ Breite, darstellend die Auferstehung und bezeichnet mit dems. Monogr. wie das vorgenannte, etwas kleinere Werk. Der Erlöser schwebt mit Siegesfahne gen Himmel; zur Linken zeigt sich das von ihm verlassene Grab im Felsgewölbe, wo die Wächter noch schlummernd liegen; rechts öffnen sich die Pforten der Hölle, woraus zahllose Erlöste in dichtgedrängten Gruppen entströmen. Satanas schaut misslaunig den Entrinnenden nach, den Kopf durch eins der Fenster steckend, aus welchen die Höllenflammen ausbrechen. Einige Schandarme Sr. höllischen Durchleuchtigkeit bemühen sich noch den Flüchtlingen fühlbare Andenken mit auf den Weg zu geben. Ein Täflein über dem Felsengrabe, geziert mit dem Sachsenwappen, besagt dass das Stück dem Herzoge Heinrich zu Sachsen, Landgrafen zu Thüringen, gewidmet war. Hie und da sind Bibelstellen eingeschnitten und Spuren erkennbar, dass das Bildwerk bemalt gewesen.

Vor 1530. Das sich kratzende Hündchen unter den Bronzen im ersten Kabinet. Angebliches Vischerwerk. (Gestochen im 4. Hefte der Schilderungen Nürnbergischer Künstler, Nürnberg 1831.)

1547. Geschichtlich merkwürdiger Saffirring in der Ringsamml. des 8. Kab. Er gehörte dem Kurfürsten Johann Friedrich, der bei seiner Gefangennehmung in der Mühlberger Schlacht ihn an einen Thilo von Trotha schenkte.

1548. Gedenkkette zur Vermählung Augusts, Bruders des Kurfürsten Moritz, mit der dänischen Anna. (Im 8. Kab.) Zwei römische A von Tafeldiamanten, in eine Fülle von zierlich emaillirten Blumen und Früchten gestellt, von ebensolchen Genien und Arabesken umgeben, bilden das Medaillon, das an einer Kette getragen ward, deren Glieder abwechselnd aus Zierathen und ineinanderverschlungnen Händchen bestehn. (Diese Form war die beliebte für die damals modischen Ehrenketten.)

Vor oder nach 1550. Unter den gravirten Geräthen des Gold- und Silberkabinets (vierten Kabinets) ein herrlicher Schmuckkasten vom berühmten Edelerzkünstler und Emailleur Wenzel Jamnitzer. Sehr nette silbergetriebne und gepresste Zierathen, sehr zart und naturwahr gebildete Fröschlein, Eidechsen und Heupferdchen, sowie buntgemischte Sinnfiguren, schmücken das Aeussere, während das prachtvolle Innre durch die reizendsten Goldgravüren und Perlenschmückungen anzieht. Der Verschluss der verschiednen Fächer oder Behältnisse ist so seltsamer Art, dass nur wer genau damit bekannt sie zu öffnen vermag.

1550 circa. Sehr schönes elfenbeinenes Kruzifix von der Hand eines Michelangelisten. Nr. 319 im 2. Kab.

1550—60. Im dritten Kabinet (Emaillenkabinet) bedeutend grosse Becken und Schalen mit zugehörenden schöngeformten Kannen, Werke vom Limusiner *Jehan Court, dit Vigier*.

1550—1650. Im 2. Kab. Prachtwerke der Elfenbeinkunst: Pokal-, Krug- und Kannenarbeiten. Diese Glanzstücke sind meist von bedeutender Grösse und erscheinen alle mit einem schnitzbildwerklich verzierten, aus Einem Elfenbeinstück bestehenden Gurte nebst ebensolchen Deckeln und Füssen. Die ornamentlich gehaltnen Beschläge und Handhaben sind von vergoldetem Silber und haben zum Theil Ausschmuck von Edelsteinen und Schmelzwerk. Die Schnitzgebilde sind ausgezeichnete Arbeiten von kräftiger Haltung und starkem Hervortreten. (Nr. 124 mit dem Lapithen- und Kentaurenkampfe; Nr. 137 mit Versinnbildung der fünf Sinne; Nr. 128 Becher mit Judith und Holofernes; Nr. 311 ein über Elle hoher Pokal mit trefflichem, Diana sammt Nymfengefolge darstellenden Schnitzgebilde. Den Pokalgriff bilden drei sehr anmuthig verschlungne Figuren. Die Form des Ganzen ist noch die alterthümliche mit ausgebogtem Rande am Mundstücke. Krüge Nr. 139 mit Kentaurenkampf [kleiner als Nr. 124], Nr. 102 mit Schlachtscene, Nr. 104 mit Meergöttern, Nrn. 105 und 138 mit Bacchanalien, Stücke von italischen und niederländischen Meistern des 17. Jahrh., ohne Künstlerzeichen.)

1560 circa. Im siebenten Kabinet zwei buxene Tafeln von 9″ Länge bei 4″ Breite mit ausgezeichnet schön geschnitzten Reitergefechten, die man dem Alexander Colin von Mecheln zuschreibt. Man bewundert die sichre kühne Behandlung der heraustretenden Vorderfiguren, den Reichthum lebendig bewegter Kämpfer sowie die unendliche Manchfaltigkeit, mit der sich die Scenen zuhinterst in einen Wald von Lanzen und Speeren verlieren.

Nach 1560. Bronzenes Kruzifix von 18″ Höhe, Werk des *Giambologna*, eins der schönsten Stücke des ersten Kabinets. — Erzmodell des berühmten flugbegriffnen Merkur von demselben italisirten Niederländer, in dems. Kab.

Von 1566 das dritthalb Ellen lange Kurschwert des ersten August in silbervergoldeter Scheide mit schönen Verzierungen und den Wappen der Sachsenlande. Es spielte bei den Kaiserkrönungen und zuletzt 1792 seine Rolle zu Frankfurt am Main. (Im Prachtschwerterschranke des achten Kabinets.)

Von 1571 im Emaillenkabinet Becken und Schale nebst zugehörender Kanne, bezeichnet *P. R.*, also Werk des namhaften Limusiners *Pierre Rexmon*.

1582. Ehrenkette zur Vermählung des Kurprinzen Kristian mit der brandenburgischen Sofie, im achten Kabinet. An dieser Kette wechseln verschlungne Händchen mit goldnen Schildchen, welchen das kursächsische und das markgräflich brandenburgische Wappen aufgeprägt sind. An ihr hing ein goldnes Schaustück von Thalergrösse mit dem Bildniss der Fürstin, dem Wappen derselben und der Umschrift: „Von Gottes Gnaden F. Sophie, Geb. Markgr. v. Br.“

1592. Dekoration des Vereins der brüderlichen Liebe und Freundschaft, welchen Herzog Friedr. Wilh. von Sachsen-Altenburg als Administrator des Kurhauses für die minderjährigen Söhne Kristians I. veranlasste. Die Sinngestalten des Friedens und der Gerechtigkeit in Umarmung auf einem Felsen, mit der Inschrift: *Ecce quam bonum et quam jucundum habitare fratres in unum.* Unter Nr. 10 im Ehrenkettenschranke des 8. Kab. befindlich. Andre Exemplare desselben Brüderordens mit wenig Veränderung unter Nr. 14 und 15, einmal mit der Inschrift: *Christus nos redemit ab execratione legis. Gal.* 3; andernmals mit den Worten: *prudens et simplex.*

1592. Unter Nr. 149 im vierten Kabinet ein merkwürdiger Toilettspiegel. Die Form, die viele silbergetriebene Arbeit, die emaillirten Wappen aller Deutschlande, die Weissagung Daniels von den vier Monarchien u. dergl. sind ganz in dem Geschmacke, in welchem man kirchliche Grabmäler damaliger Fürstlichkeiten angeordnet und gestilt findet. Besonders denkwürdig ist aber die Inschrift dieses Instruments fürstlicher Selbstbeschauung. Sie lautet:

O Mensche, besichstu deine Gestalt im Spiegel klar,
So bedenke deinen sündliken Stand auch fürwar.
Befindst du dir schön, weis und wohlgestalt,
So thu auch was Gott und deinem Nechsten wohlgefallt.
Mangelt dir aber Ahn, Weisheit und Schönheit,
So erstate solches mit Tugenden und Bescheidenheit.
Alse wird Gott dir wohl geben gute Gelegenheit.
Dartzu hilf uns du Heilige Dreifaltigkeit.
Amen. 1592.

1593. Ein sehr grosser Pokal mit eingesetzten silbernen Wappen der Sachsenlande, dem Kurfürsten Kristian I. zur Huldigung dargebracht. Um diesen (im Gold- und Silberkabinet befindlichen) Becher schlingt sich eine zollbreite Gurtung mit sehr netten, äusserst feingetriebenen Jagdscenen.

Nach 1600. Ein Altärchen und drei Schmuckkästchen im 5. Kab. (Steinkabinet), ganz übersät mit Perlen, Amethysten, Granaten, Topasen, Türkisen und andern Noblessen des Steinreichs, dazwischen mit Schmelzwerk.

1608. Silberverziertes Altärchen von Ebenholz, Nr. 143 im Silberkabinet, mit drei silbergetriebnen Platten, welche die Kreuztragung, die Grablegung und die Auferstehung verschaulichen. (Bezeichnet mit den verschlungnen Buchstaben HRD.) — Im Juwelenkabinet eine Dekoration mit kursächsischem und kurmainzischem Wappen nebst der Inschrift: *Adamantinum vinculum concordia.* 1608.

1613. Das grosse fürstliche Taufbecken im Silberkabinet, ein Meisterstück der Goldschmiedekunst, von sehr eigenthümlicher Form, die sich aus drei grössern, einer mittlern und sechs kleinern silbernen Rundplatten zusammenstellt, deren getriebne auf die Taufe bezugnehmende Gebilde überaus trefflich von D. Kellerthaler nach Zeichnungen und Gemälden bekannter Meister gearbeitet sind. Durch eine Menge silbervergoldeter, zum Theil fast rundwerklicher Figuren und andrer Künstlichkeiten werden diese Platten zu einem Becken verbunden, dessen Rand wiederum äusserst sauber und fein getriebne testamentliche Bilder zeigt. (Das Ganze hat 41 Mark Silbergewicht.) Die zugehörende Kanne stellt in eigenthümlicher Form und Weise durch zwei silbervergoldete, aber nicht so kunstwerthe Gussfiguren die Taufe Jesu dar.

1614. Aus diesem Jahre etwa die sehr treue Bronzekopie der sogenannt Farnesischen Stiergruppe unter Nr. 3 im Bronzenkabinet. Diese Nachbildung

der Hauptantike rhodischer Kunstzeit rührt von dem in Italien durchgebildeten Erzbildner Adrian de Vries aus dem Haag. — Demselben Jahr ungefähr entstammt eine vom Dresdner Meister D. Kellerthaler silbergetriebne Platte mit St. Johann, unter Nr. 127 im Silberkabinet.

Vor 1618. Beinplatte mit der Aktäonkrönung, sehr gutes Schnitzwerk unter Nr. 259 im Elfenbeinkabinet. (Durch Herz. Filipp v. Weimar nach Dresden geschenkt.)

1618. Grosse, zwei Ellen hohe, thurmförmige Uhr, mechanisches Kunstwerk vom Augsburger Hans Schlottheim, Nr. 120 im Silberkabinet. Von Minute zu Minute rollt eine kleine Kristallkugel in Schneckenbahn um den Thurm herunter und bezeichnet so den Zeitabschnitt. Diese Kristallkügelchen fallen unten durch eine Hölung ins Werk zurück und werden dann durch mehre Hebel im Werke wieder aufwärtsgebracht, um von Neuem aus der obern Hölung herauszufallen und am Thurme herabzugleiten. Der Thurm selbst ist silbervergoldet; angebracht sind daran viele astronomische Anzeiger, Zifferblätter, Glocken, Spielwerke (womit ein Chor emaillirter beweglicher Spielleutfigürchen in Verbindung steht) und andre Schmükkungen, welche dem Ganzen ein reiches prächtiges Ansehn geben. Der Doppelaar auf der Thurmspitze, der die herrliche reine Kristallkugel einschliesst, deutet auf das Wappen der Reichsstadt hin.

1620. Modell einer holländischen Fregatte vom Niederländer Jakob Zeller (im zweiten Kabinet). Das Schiff ist ganz aus Elfenbein gebildet und ruht auf gutgearbeitetem Postamente, welches den Meergott mit seinen Seepferden darstellt. Am Rumpfe der Fregatte die Genealogie des sächsischen Fürstenhauses und auf dem Hauptsegel die sächsischen Wappen in zarter ausgezeichneter Schnitzarbeit. Tauwerk und Kanonen von Gold. Das Ganze von zwei Ellen Höhe bei anderthalbelliger Breite.

1629. Silberplatte mit dem englischen Gruss, bezeichnet mit K im D (Daniel Kellerthaler), unter Nr. 101 im vierten Kabinet.

Vor oder nach 1630. Giessbecken mit Apollo, Marsyas, Midas etc., sehr feingetriebne Arbeit von Daniel Kellerthaler, unter Nr. 40 im Silberkabinet.

1630. Silberplatte mit den Ebenbildern des Kurfürsten Johann Georg I., der Kurfürstin Magdalene Sibylle und des Kurprinzen Johann Georg. Bezeichnet: 16. *D.* 30. (Nr. 101^{b} im Silberkabinet.)

Vor 1632. Zwei 18″ hohe Pokale von auffälliger Form unter den Nrn. 118 und 119 des Silberkabinets. Sie stellen Riesen dar, welche die Erd- und Himmelskugel tragen, woran die Länder und Meere und die Sternbilder gravirt sind. Diese sonderbaren Trinkbecher bewegen sich durch einen im Untertheile des Angriffs angebrachten Mechanismus nach Belieben auf der Tafel fort. Es geht eine Sage, wonach sie vom Nürnberger Rathe dem Schwedenkönige Gustav Adolf bei dessen Einzuge in die Reichsstadt am 21. März 1632 geschenkt wurden. Wie sie nach Dresden gekommen, bleibt dunkel.

1640. Ein schönes (20″ hohes, 18″ breites) Alabasterrelief, darstellend die *Gloria in excelsis*, Werk von Sebastian Walther. (Im 7. Kab.) — Aus dems. Jahr eine prachtvolle Vermählungskette mit den Demantbuchstaben *J. G.* und *E. S.*, welche letzte auf Elisabeth Sibylle, Tochter Friedrichs von Wirtenberg, gedeutet werden. (Im 8. Kab.) — Die Kreuzspinne, sehr merkwürdiges Automat vom Dresdner Reichel. (Im 6. Kab.)

Vor 1650. Zwei merkwürdige schlachtendarstellende Wachsbildwerke von 9″ Höhe bei 12″ Breite, von der Hand des namhaften Augsburgers Daniel Neuberger, der das Wachs marmorhart zu machen verstand. (Im 7. Kab.)

Um 1650. Ein runder Fruchtteller mit brav emaillirter Perserschlacht und immitten eingesetztem „antikerzenen Pallaskopfe.“ Auf der Rückseite des Stücks liest man: *Noël Laudin a Limoges.* (Im 3. Kab.) — Zwei Muschelgefässe silbervergoldeter Fassung vom Holländer *Bellekins,* sehr ansprechend in der Formbenutzung der Muscheln, welche mit Flachgebilden und feinen, schwarz eingeätzten Landschaftbildern verziert und mit angemessenem Untersatze versehen sind. (Nrn. 11 und 12 der hundert alten muschelgebildeten Kredenzgefässe im 3. Kab.)

1650. Ein Trinkhorn (Jagdhorn) mit der Chiffre *M. S.*, woraus man die erste Besitzerin (Kurfürstin Magdalene Sibylle, geborne Prinzessin v. Brandenburg-Kulmbach) erkennt. Es ist geschmackvoll mit Rubinen und Krönchen und mythendarstellenden Emaillen besetzt. Als Meister dieses auch zum jagdlichen Blasen eingerichteten Labehornes gilt der namhafte Luxusarbeiter Kaspar Herbach, der zu Kopenhagen blühte und weit und breit als der Kunstkasper gerühmt ward. (August der Starke liess das Horn jener Kurfürstin zuweilen bei glänzenden Festen und Aufzügen mitwirken.) Im 4. Kab. befindlich.

1651. Aus diesem Jahr ein prächtiges Serpentingefäss von dunkelgrün und schwarz gefleckten Stein in kostbarer Fassung, mit Demanten- und Rubinenbesatz. Das dänisch-norwegische Wappen und die Chiffre *M. S.* bezeugen, dass dies Gefäss ein kopenhagner Geschenk für die Kurfürstin Magdalene Sibylle gewesen. (Im 5. Kab.)

Vor 1652. Becher in Fassform aus Bergkristall, durch Kaiser Ferdinand III. 1652 nach Dresden geschenkt. (Im fünften Kabinet.)

1654. Perlmuttermosaik vom Holländer Dirk van Ryswyck, ein prachtvolles Blumenstück, 1½ Elle hoch, 1¼ Elle breit. Unter Nr. 111 im 3. Kab.

Um 1655. Mehre Holzschnitzereien von Georg Fischer: zwei Spielbreter (eins mit flachreiliefllch geschnittner Zamaschlacht, das andre mit dem Ritterbilde St. Georgs) und zwei grössre Schnitzreliefe, die in den dunkeln Theilen mit dem Löthrohre gefärbt sind. Diese mit Darstellungen einer Hirtenscene und des Götterbesuchs bei Pyramus und Thisbe.

Vor 1656. Vier massivgoldene Becher, jeder 5 Mark 15 Loth schwer, also 408 Dukaten werth, sehr einfach geformte und mit eingeschlagnen sächsischen Medaillen verzierte Stücke im Gold- und Silberkabinet. Kurfürst Johann Georg der Landtheilende bestimmte diese Becher seinen vier linienbildenden Söhnen, ein Stück für die Kurlinie, das andre für Sachsen-Weissenfels, das dritte für Sachsen-Merseburg, das vierte für Sachsen-Zeitz, mit der Bedingung, dass das Gedenkstück einer Seitenlinie bei deren Erlöschen an die Kurlinie rückzugeben sei. An jedem sieht man vorn das Reiterbild Johann Georgs mit dem Wahlspruch: *pro lege et grege* (1619), dann die Medaille Friedrichs des Weisen mit der Umschrift: *Seculum Lutheranum* 1517, die Medaille Johanns des Beständigen mit der Umschrift: *Nomen Domini turris fortissima* 1530. 25. *Juni*, und die Medaille Johann Georgs mit der Umschrift: *Confess. Luther. Aug. exhibit. sigillum.* 1630. 25. *Juni.* Unten in den Bechern das grosse Sachsenwappen.

1656. Ovaler, überreich mit böhmischen Granaten bestreuter Kredenzteller mit emaillirtem Urtel Salomons inmitten, Arbeit eines gewissen „Klemm", welche sich mit den Limusinerstücken in dems. Kabinet (Emaillenkabinet) gar nicht messen kann.

1657. Wittenberger Huldigungspokal für Johann Georg II. Knorrig gearbeitet. (Im Silberkabinet.)

1658. Die Vermählungsketten Johann Georgs II. und der Magdalene Sibylle, Tochter Kristians v. Brandenburg-Kulmbach. Höchst kostbare Dekorationen. Ketten und Anhängsel sowie die Namenzüge sind reich aus Demanten zusammengestellt. Am Georgenstücke bemerkt man ein Kleinbildniss der Brandenburgerin und das Adlerbild ihres Stammhauses. (Im 8. Kab.)

1660. Italische Musivwerke im 3. Kab. — Ring mit künstlichem Mechanismus und beweglichem Vestlein im 8. Kab.

Nach 1660. Eisengeschnittnes Reiterstandbildchen Karls II. von England (als St. Georg), 9″ hoch und 14 Pfund schwer, Meisterstück von Gottfried Leygebe, der es aus einem 67 Pfund schweren Eisenklumpen in Zeit von fünf Jahren ermühsalte. (Im Bronzenkabinet.)

1665. In Bux geschnittne, als Brief gefaltete Bittschrift eines Zittauer Bildhauers. (Im 7. Kab.) Der künstige Zittauer, der diese buxene Petition nach Dresden sandte, hiess Tobi Voppely. Die naive Reimschrift lautet:

Land und Leute sind erfrewet
Daß dem edlen Rautenkranz
Aufgeht itzt ein newer Glanz!
Alles Glück und Segen schreyet,
Der andre Johann George sey
Dem ersten gleich an Glück und Trew!
Alle Künste wollen leben
Gleichsam new von seiner Gunst,
Drum auch des Bildhauers Kunst
Kömmt den trewen Wunsch zu geben
Bei Herzog Johann George sey
Des Höchsten Güte täglich new . . .

1668. Schnitzlöffel mit Bibelgeschichten vom Holzkünstler Hans Schäfer. (Im 7. Kab.)

1670 circa. Sehr ausdrucksvolle Erzgruppe Dianens und Endymions 40″ hoch, Werk des parisisch geschulten *van Cleve.* (Im Bronzenkabinet.)

1670—1700. Gefässe von Rubin- und Granatglas in allen Nüancen der Purpurfarbe, meist vom Geheimlaboranten Kunkel v. Löwenstern († 1702). Im Silberkabinet.

1672. Kleines kunstvoll gearbeitetes Menschenskelett aus Elfenbein. Werk eines gewissen Angermann. (Im 2. Kab.)

1676. Der Bergmannschmuck Johann Georg II., genannten Jahrs vom Kurfürsten bei Freiberger Festen getragen. Zu den Verzierungen sind nur sächsische Bergprodukte verwendet; die emaillirten Medaillons auf Parthe, Säbel etc. zeigen theils bibelgeschichtliche theils bergbauliche Scenen nebst Inschriften. (Im achten Kabinet.)

1690—1710. Silbergetriebne Arbeiten augsburgischer Herkunft: Kredenzgefässe von Biler, Drentwett und andern jetzt vergessnen, ihrerzeit guten Luxusarbeitern. (Im 4. Kab.)

1697. Grosser massivgoldener Pokal mit emaillirten Jagdstücken und dem sächsischen und querfurtschen Wappen, Werk des Meisters Irminger. (Bei 7 Mark 8 Loth Schwere eins der gewichtigsten Vollgoldwerke im Silberkabinet.)

Vor 1700. Grosses seltsam geformtes Silbergefäss mit dem drachenbesiegenden Georg, der stellenweis bunt lackirt ist und auf dessen Schilde die Chiffre *F. A. C.* bemerkt wird. Das Stück ist 33 Mark 14 Loth schwer und stammt der Chiffre zufolge aus der Zeit des erst nur Kurhut tragenden August des Starken. (Im 4. Kab.)

1700. Elfenbeinplatte mit dem Kentaur, von *Giambattista Pozzi*, unter Nr. 483 im 2. Kab.

Nach 1700. Kunstvolle Stutzuhr vom Dresdner Juwelier Köhler, mit emaillirter Hubertslegende und sehr kostbarem Besatz von Smaragden, Demanten und Peridot-Krysolithen. Die Jagdgeräthlein daran von vortrefflicher Arbeit. (In der Uhrensammlung des sechsten oder Kleinodienkabinets, wo man von demselben Juwelier auch eine wol oder übel einen Seesturm bildende „Perlenarbeit“ vorfindet.)

1700—30. Kaminsims aus edlen Steinarten, Musivwerk von Bernhard Schwarzburger und dessen Söhnen zu Frankfurt am Main. Ferner musivisch gekünstelte Statuetten und Büstchen römischer Kaiser von denselben Kunsthänden, die z. B. einen Caligula in ganzer Figur für 650 Thaler lieferten. (Im 5. Kab.)

1701—8. Der von der ganzen Zopfwelt bewunderte Thronhof des Grossmoguls Aureng-Zeyb, nach Taverniers Reisenachrichten und verschiednen Touristenzeichnungen mit Schick und Glück zusammengekünstelt vom Meister Melchior Dinglinger. (Im 8. Kab.) Bereits besprochen im Art. Goldschmiedekunst, V. 278 f.

Nach 1708. Ein Luxuswerk, welches die ägyptische Göttersippe zusammenstellt, wol die schätzbarste Arbeit Meister Dinglingers. Sehr geschickt auf engem Raume geordnet treten hervor die Gestalten des Osiris und der Isis, des Apis, Serapis, Horus, Anubis, Harpokrates etc., die Sfinx und die geheiligten Thiere (Sperber, Ibis, Krokodil etc.), dann die Priester in Kultverrichtung, dabei die schönen Kanopen oder Bauchgefässe mit Menschenköpfen; endlich der Ramsesobelisk, der seit Konstantins Zeiten zu Rom steht, und eine ganze Partie gut nachgebildeter Käfer- und Zeichensteine. Unter vielen köstlichen Edelsteinen, die diesen ägyptischen Olymp verzieren, prangen zwei besonders grosse Türkise. — Der 3¼ Ellen hohe Obelisk mit dem Bildniss des starken August. An diesem Luxusstücke hat Melchior Dinglinger 240 Edelsteine (tief und hoch geschnittne) zusammengestellt, die zum Theil von bedeutender Grösse und Schönheit sind. In der Anordnung vermerkt man die Absicht, dass alle Steine mit Einemmal überschaubar sein sollten; doch bleibt Vieles dem Blick zu entfernt und es versteckt sich das Hauptsächliche durch störende Beiwerke. (Als bestgearbeitete Gemme betrachtet man den in Rothjaspis tiefgeschnittnen 3″ hohen Perikles, dem jedoch viele andre Schnittsteine nur wenig nachstehn.) Der Obelisk steht auf stufenweis sich erhebender Platte, wofür Ruinen- oder Landschaftmarmor zur Nachahmung florentinischen Musivwerks verwendet ist. Die dreizehn darauf befindlichen emaillirten Goldfigürchen zeigen verschiednes Volk in Stellungen der Bewunderung. Sehr kunstwerth sind die vier angebrachten schlafenden Kriegsknechte, die wol den Grabwächtern auf einem namhaften Auferstehungsbilde nachgebildet wurden. Unter den unzähligen sauber gearbeiteten Beiwerken zwei kleine Vasen von altmeissnischem Porzellan. Das Ganze besät mit Juwelen. — Ferner eine Dinglingersche Prachtlampe von 16″ Höhe, woran die Aktäonkrönung (ein der üppigen Zeit des Augustus robustus sehr verständliches Bild) gar künstlich verschaubart ist. Die Göttin, mit trefflich emaillirtem Hunde zurseite, befindet sich in ovaler aus Kalzedon geschnittener Schale, welche durch ihre natürliche Zeichnung den Schein bewirkt, als enthalte sie Wasser für die Badlustige. Die Schale ruht auf emaillirtem Hirschkopfe mit an ihm zerrender Meute, womit sich das Unglück des zu glücklich Gewesnen andeutet. Am Unterrande des Ganzen in demantenen Buchstäbchen die Worte: *Effronterie perd, Discrétion sert.* (An der Schale übrigens zwei verborgen angebrachte Weibsbildnisse, die auf Erlebnisse

hinweisen sollen, wovon die hirschlederne Kronik jener Augusttage zu sprechen hat.) — Vase aus ägyptischem Jaspis, 1 Elle hoch, mit dem löwenwürgenden Herkules. Sie zeigt am Griffe und unter den Verzierungen die herkulischen Thaten in Versinnbildungen, wo Emaillen- und Edelsteinkunst zusammenwirken. An dieser Herkulesvase ist auch das Bildniss des starken August emaillirt, daher wol das Ganze als Schmeichelwerk für den herkulischer Kräfte sich freuenden Kurfürsten berechnet war. (Alle diese Luxuswerke sind Schaustücke des achten Kabinets, das man auch das Dinglingerkabinet oder das Juwelenkabinet nennt.)

Vom Hofemailleur Georg Friedr. Dinglinger, dem hilfreichen Bruder Melchiors, das Grösste aller je geschmelzten Emailgemälde, im fünften Kabinet. Auf Kupfer geschmelzt, hat es eine Höhe von 2′ 10″ bei 1′ 6″ Breite. Das Bild, eine aufwärts blickende Magdalene mit über Brust gefalteten Händen, ist übrigens als Nachbild eines Werkes des Manieristen *Maniocchi* (im Louvre) sehr unerquicklich. [Der schmelzmalende Dinglinger wurde wie der goldarbeitende Bruder zumeist durch August den Starken beschäftigt. Georg Friedrich hatte sich in Frankreich gebildet, namentlich unter Aved. Von 1702 bis zu seinem 1720 erfolgten Tode war er zu Dresden des Bruders rechte Hand, der seiner Mithilfe bei den meisten vom Prunkhof bestellten Prachtkuriositäten bedurfte. Im dritten oder Emaillenkabinet findet man von ihm noch mehre selbständige Schmelzarbeiten: eine 9″ hohe, 7″ breite Bärenhöle, wofür er 800 Thaler empfing, eine Partie grau in Grau geschmelzter Köpfe und mehre andre Stücke, darunter das Ebenbild Peters des Grossen aus jenen Tagen, wo der Zar auf seiner böhmischen Badereise zu Dresden verweilte.]

Nach 1710. Elfenbeingebilde von Balthasar Permoser, im 2. Kabinet. „Herkules und Omfale“ auf den Platten 87 und 88. Zwei „Pferdchen“ unter Nrn. 134 und 332. Das „schlafende Kind“ nach römischem Vorbilde, Nr. 322. Die „Jahrzeiten“, tüchtige Arbeiten unter Nrn. 323—26. (Aus vorgefundnen Rechnungen geht hervor, dass Meister Permoser für vier Figuren 400 Thaler, für eine fünfte 270 Thaler empfangen hat.)

1714. Aus diesem Jahr eins der schönsten silbergetriebnen Stücke des 4. Kabinets: das meisterhafte Giessbecken vom Augsburger Edelerzkünstler Andreas Thellot. Hauptgegenstand der bildlichen Ausschmückung ist die „meerentstiegene Venus.“

1720—30. Vorzügliche Schmelzgemälde vom Dänen Ismael Mengs: eine 7″ hohe, 9″ breite Tafel mit „Alexander und Diogenes“ und ein kleines, die „Mutter Rembrandts“ darstellendes Medaillon. (Im 3. Kab.)

Vor 1728. Der kostbare Bernsteinschrank, 3½ Elle hoch, 1 Elle 19 Zoll breit, Hauptstück der Bernsteinsammlung im dritten Kabinet. Dieser Schrank ist wie sein ganz ähnlicher kleinerer Aufsatz aussen und innen mit allen Arten von Bernstein belegt und birgt in sich eine Menge der manchfaltigsten nettesten Schachspiele, Tabatièren, Etuis, Colliers und andrer Bernsteinarbeiten, sodass sein Innres eine besondre Sammlung aus diesem Bereiche der Kunstindustrie darbietet. Er ist ein Königsberger Werk, das 1728 durch den König von Preussen nach Dresden geschenkt ward.

Vor 1730. Ausgezeichnetes Erznachbild der Marcaurelstatue auf dem Kapitole, der schönsten Reiterstatue des römischen Alterthums, Gusswerk von *Giacomo Zoffano* (laut der Schrift auf der Satteldecke des Rosses: *Gia⁰ Zof. F.*) und Geschenk des dreizehnten Benedikt an August den Starken.

Nach 1733. Modell der auf dem Markte zu Neustadt-Dresden errichteten Reiterstatue Augusts des Starken, Werk von Ludwig Wiedmann, dem Nördlinger Kupferschmied, der als Stückgiesser nach Dresden berufen ward und hier 1754 als Hauptmann der Artillerie verstarb. Am Fussgestelle (was bloser Vorschlag geblieben) die seit Francavilla's Heinrichstatue beliebten vier nackten Gefesselten. (Nr. 1 im Bronzenkabinet.) — Brustbild Augusts III. von Polen, in Onyx geschnitten, an goldner Drahtschlangenkette hängend, unter Nr. 22 im Schmuckkettenschranke des 8. Kabinets.

1737. Grosses elfenbeinenes Kruzifix vom Dresdner Lücke, unter Nr. 314 im zweiten Kabinet. (Von demselben Künstler finden sich ausserdem noch im Elfenbeinkabinet zwei Büstchen, welche die beiden polnischen Auguste Sachsens verebenbilden, und eine sinnbildliche Gruppe, welche man als die „Kunst im Verfall“ deutet. Dies Grüppchen unter Nr. 313, wofür Lücke achtzig Dukaten erhielt, bedeutet nicht blos die fallende Kunst, sondern ist selbst ein leidiges Stück derselben. Wo Erfindung und Zeichnung so schief und lahm sind, kann man so liebevolle Ausführung nur verschwendet finden.)

Vor 1750. Der elfenbeinene Engelsturz in dems. Kab., ein Verfallkunstwerk wie Lückes „Kunstverfall." Gern anerkennt man den äussersten Fleiss, womit dieser wunderliche Knäuel von fünfundachtzig Lilliputfiguren aus einem sechszollhohen Zahnstück ausgearbeitet ist. (Kompositionell erinnert das Bildwerk stark an jenen Sturz von sechzig verteufelten Engeln, welcher in etwa vierzölligen Figuren aus einem Marmorstück ausgekünstelt zu Padua als Schaustück des Pappafavapalastes bekannt ist. Jene Marmorarbeit rührt von einem padovaner Bildner *Agostino Fasolato,* dessen Verleben ins J. 1750 fällt.)

1750 circa. Das Opfer Abrahams, über 2 Ellen hohe Elfenbeingruppe von dem bairischen Künstler Simon Troger aus Haidhausen. Begreiflicherweise ist dies Werk, wie jedes grössere Werk der Elfenbeinkunst, musivisch gebildet. Zu den Draperien ist Braunholz von Zuckertanne verwendet; das Holz aber sollte zugleich die auffälligen Zusammensetzungen der Beinstückchen verdecken. Dies und ein andres grosses Elfenbeinmusiv, wo Troger den Proserpinenraub fürgebildet hat, sind als Geschenke des bairischen Kurfürsten Maximilian III. nach Dresden gekommen. (Murr, der in seinen Nürnberger Merkwürdigkeiten auf Troger zu sprechen kommt, werthet jedes solchartige Trogerwerk auf tausend Dukaten.)

1761. Zerrbildliche Specksteinarbeiten aus Schlackwerda. (Im 7. Kab.)

1782. Porzellankamin im dritten Kabinet, nach Entwurf des Malers Zeisig von Schönau zusammengesetzt durch den Dresdner Hofjuwelier Neuber, mit sehr schönen Biscuitreliefen vom Meissner Gottlob Matthäi. Zu den kostbaren Kaminverzierungen, die der Juwelier beschafft hat, sind nur lauter Interessantheiten sächsischer Mineralfunde verwendet. Vornehmlich bemerkt man Zabeltitzer Kiesel und Kristalle in brillantartigen Schliffen, gelbliche Topase vom vogtländischen Schneckenstein, schöne Rochlitzer Achate, Augenachate, weisse, gelbe und grüne Baumachate, dendritische Hornsteine, rothe und gelbgeflammte Jaspise, weisse und violfarbene Amethyste, Karneole, endlich auch Elsterperlen etc.

Aus der Ersthälfte des 19. Jahrh. finden sich vor: der 14″ hohe Jubelbecher von 1818 im Silberkabinet, Werk vom Leipziger Westermann, woran die Denkmünzen des Regierungsjubiläums Friedrich Augusts, das Brustbild des Königs und die Städtewappen Freibergs, Leipzigs und Dresdens angebracht sind; ein Hirschhornbecher mit sauber geschnittner Jagdscene, wo Friedrich August und Herzog Anton die Hauptfiguren bilden, und ein hirschhörnenes Leuchterpaar mit eingelegten jagdscenischen Elfenbeinstückchen netter Arbeit, Werke des Meiningers Leberecht Wilhelm Schulz (im Elfenbeinkabinet); endlich eine sehr gute Holzschnitzerei aus Berchtesgaden, ein Stück mit ländlichen und jagdlichen Scenen (im siebenten Kabinet).

Was wir hier in zeitfolgiger Ordnung angezeichnet haben, ist nur ein kleiner Theil der verschiedenartigsten Prachtsachen, Kunstseltenheiten und Kunstwunderlichkeiten, die Dresdens Schatzgewölbe überhaupt besitzt. So manches Stück aus den Bereichen des Steinschnitts, der Goldschmiedekunst und Schmelzmalerei, der Schnitzkunst in Bein und Holz, hätte noch in Bemerk kommen können, wenn uns über Zeit und Herkunft mancher Trefflichkeiten Genaueres übermittelt wäre. Ueber den Gesammtvorrath, der sich nach den kunstdienenden Materialien und den dadurch bedingten Techniken geordnet in acht Kabinetten vertheilt, erhält man Uebersicht durch die kurzgefasste, in vielen Auflagen verbreitete Beschreibung des Grünen Gewölbes von einem der Direktoren desselben: A. B. von Landsberg.

Grunewald, Matthäus, der sogen. „Mathis von Oschnaburg" (Matthias von Aschaffenburg), einer der grössten deutschen Maler, die im Auslaufe des Mittelalters sich berühmtmachten. Seine Lebensverhältnisse sind leider in einiges Dunkel gehüllt, denn wir wissen nur mit Bestimmtheit, dass er zu Aschaffenburg, Frankfurt und Mainz wirkte und dass seine glänzendsten Leistungen in die geistliche Freudenzeit Albrechts von Brandenburg, des Kur- und Kardinalhut tragenden Mainzer Erzbischofs, fallen. Seine Meisterzeit überhaupt stellt sich in den Zeitraum von 1490—1530. Passavant gibt ihm Frankfurt am Main zum Geburtsort, was freilich Vermuthung bleibt. Wenn Fiorillo, der dem Grunewald das J. 1480 als Geburtsjahr oktroyirt, ihn 1510 zu Frankfurt sterben lässt, so gründet sich diese Angabe wol auf Sandrarts flüchtiges Wort, dass Grunewald um 1505 gelebt und wahrscheinlich 1510 das Zeitliche gesegnet habe.

Aeussere Aehnlichkeiten der Werke Grunewalds und Kranachs berechtigen zu der Vermuthung, dass Beide einer und derselben Schule entsprungen sind. Allen Anzeichen nach war diese Schule eine fränkische, und vielleicht war der pinselmächtige Vater Kranachs, der wol Bambergische Schule genossen, der Lehrmeister nicht nur seines Sohnes sondern auch Grunewalds. Die Aehnlichkeiten, die

sich zwischen den Werken des Lukas von Kronach und des Matthäus oder Matthias von Aschaffenburg herausstellen, beruhen besonders in der Farbe und im Farbenauftrag, in der äussern Weise der Umrisse und theilweis auch in der Anlage und Behandlung der Gewänder. Beider Werke sind daher von oberflächlichen Betrachtern nicht selten verwechselt worden, ja es mussten grade Grunewalds Werke von Solchen, die nur von Kranachs Pinsel wussten, aber von Grunewald kaum den Namen kannten, verwechselt werden. Soviele Aehnlichkeiten auch beide Meister zeigen mögen, so geben doch die beidmeisterlichen Werke wiederum Unähnlichkeiten genug kund, die den genauern Betrachter zur Erkenntniss führen, wo Matthäus gemalt oder wo Lukas mit dem Pinsel geschrieben hat. Was Grunewald im Vergleiche mit Kranach namentlich fehlt, das ist die feinere karakteristische Manchfaltigkeit und Nüancirung im Kolorit.

Althergebrachte Werkzuschreibungen, traditionelle Bilderbenamungen geben uns in Verbindung mit wenigen Notizen über den Meister, die in der Endzeit des 16. und im Verlaufe des 17. Jahrh. geschrieben wurden, die einzigen Weisungen zur Verfolgung der Malerspuren Grunewalds. Eins der ersten Zeugnisse ist jenes in Bernhard Jobins Vorrede zu dessen Papstbilderwerke von 1573, wo deutsche Kunst wider die Geringschätzung derselben seitens der Italiäner vertheidigt wird. Dort lässt sich der Strassburger Bürger und Buchdrucker, nachdem er von Dürers Emporbringung des Kupferstechens und Holzschneidens gesprochen, in folgender Wendung vernehmen:

„Nun diser Albrecht Dürer hat ein solche anzahl fürnemer Maler hin vnnd wider in Hochteutschland erwecket, daß sie an mänge vnd kunst gewißlich keiner Nation, wie kunstkündlich sie sich auch verschrey, diß falls werden platz raumen. Dann jhm seind bald beid in Flach vnd Farbmalen sehr rhümlich gevolget, Aldo Grawe, Sebald Behem zu Franckfort, Mathis von Oschnaburg, dessen köstlich gemäl zü Jßna züsehen, Lamprecht Schwab, Lamprecht Lombard zü Lüttich, Johan Mabhuß, Johan Mey, Amberger, Jost von Cleve, Jacob Sigmeyer, Johan Schäufelein, Jörg Bentz zü Nürnberg, Johan Burgmeyer zü Augspurg, Manuel Deutsch zü Bern, Lucas Granacher zü Wittenberg, Johan Baldung, Heinrich Vogtherr, Widitz, alle drey zü Straßburg, Virgilius Solis zü Nürnberg, Johan Thufel, Florian Abel, Jos Amman von Zürich, Thobias Fend zü Preßla, beide Bocksperger."

Wir haben die Stelle *in extenso* gegeben, um die Auffälligkeit hervortreten zu lassen, dass es den ehrlichen Jobin, der in Einem Athem soviele deutsche Maler dürerischer und nachdürerischer Zeit hinnennt, grade nur bei dem Aschaffenburger ein „köstlich gemäl" anzuführen gelüstet. Dies Gemälde musste dem Strassburger sehr bekannt sein, er musste es gekostet haben, um es köstlich nennen zu können. Als Ort nennt er ein (in Deutschland wenigstens) unauffindbares Issna, womit er wahrscheinlich eher das elsässische Issenheim mit dem bilderreichen Antoniterstifte als das ärmere thüringische Eisenach gemeint hat.

Eine andre anziehbare ältere Notiz, die wir bei Sandrart finden, besagt, dass es zu Eisenach ein Altarbild von Grunewald gebe, welches den heil. Antonius mit Gespenstern darstelle und mit ausserordentlicher Kunst gemalt sei. Die Quelle, woraus der vielgereiste Sandrart diese Mittheilung macht, bleibt räthselhaft. Aber der Autor der Teutschen Akademie war ein Frankfurter und konnte als solcher gute Nachricht haben von einem Meister, welcher derselben Stadt durch sein Wirken angehört hatte.

Eine dritte ältere Notiz aus der Feder des reisenden Monconys, nach 1660, ist doppelt merkwürdig, weil sie auf Frankfurt am Main rückweist und zugleich ein sehr auffallendes Kunsturtheil ausspricht. Laut der Reiseschrift, die vom Franzosen Monconys vorliegt, ward derselbe zu Frankfurt durch den Maler Marel (?), seines Wirths Bruder, zu einem Herrn Schellakens geführt, welcher in seiner Sammlung von Gemälden und Kunstbüchern ein Buch mit Zeichnungen besass von der Hand des Martin von Aschaffenburg, *„der ungleich höher steht als Albrecht Dürer, jedoch in Frankreich nicht so bekannt ist."*

Grunewald zugeschriebene und zuzuschreibende Werke finden sich zu Aschaffenburg, Bamberg, Annaberg, Brandenburg, Halle, Heilsbronn, Kolmar, Lübeck, Mainz und München.

In der Münchner Pinakothek fünf Tafeln, Nr. 63, 68, 69, 70 und 75, darstellend die Bekehrung des h. Moritz durch den h. Erasmus (mit Ebenbildung des Kardinals Albrecht v. Brandenburg), die h. Magdalene (mit Ebenbildung der schönen Rüdinger aus Mainz), die h. Martha, die HH. Lazarus und Chrysostomus. (Theile eines grossen, zuletzt in der Stiftskirche zu Aschaffenburg befindlich gewesnen Altarschreines, der früher wahrscheinlich zu Halle sich befunden.) Diese Tafeln, nebst der zugehörigen, in Aschaffenburg verbliebenen Valentintafel,

können als Grunewaldsche Hauptwerke betrachtet werden. „In diesen", schreibt Waagen 1842, „erscheint er als ein durchaus selbständiger Meister, der den Bedeutendsten der oberdeutschen Schule beizuzählen. In der Auffassung hat er bisweilen etwas überraschend Grossartiges. In der festen Zeichnung wie in den tüchtigen, oft sehr würdigen Karakteren zeigt er Verwandtschaft zur fränkischen Schule, doch mit mehr Bestreben nach Formenschönheit, zumal in den Frauen. Der reinere Geschmack in den Falten, die Zusammenstellung der Farben beweisen dagegen einen starken Einfluss der schwäbischen Schule, welche er als Malergesell besucht haben mag. Der Fleischton ist bei den männlichen Gestalten meist bräunlich fahl mit tiefen, etwas schweren Schatten, bei den Frauen meist angenehm röthlich und klar. Der Vortrag ist höchst gediegen und nach Art der schwäbischen Schule verschmolzen, die Modellirung sehr stark. In den Gewändern liebt er das dunkle violettliche Braun und die Schillerstoffe. Manche seiner männlichen Karaktere, die meisten seiner weiblichen erinnern auffallend an Lukas Kranach den Aeltern. Dasselbe gilt für die Frauen auch in Tracht und Färbung, für alle Personen endlich in der Weise, wie die Hände gezeichnet sind."

In der Aschaffenburger Stiftskirche die Tafel mit dem h. Valentin (Theil desselben Altars, der aus Halle zu stammen scheint) und das leider zur Aufstellung in einem Seitenaltar beschnittne Gemälde der Vorhölle und der Auferstehung (mit Ebenbildung der Kardinälin Rüdinger, welche mutternackt unter den aus der Vorhölle Befreiten steht).

Im Aschaffenburger Schlosse vier Tafeln, zwei mit dem h. Erasmus und der h. Magdalene (mit den Gesichtzügen Albrechts und seiner Freundin), zwei mit Darstellungen der Gregormesse (ebenfalls mit Albrechtporträten). Diese vier Bilder erscheinen nebst vier andern dortbefindlichen, welche wol ein Schüler Grunewalds beschafft hat, wiederum als Membra eines Altarwerks. Es sind mehr oder minder tüchtige Arbeiten, die von Grunewald nur halben Begriff geben.

In Aschaffenburger Privatsammlung (bei Rentamtmann Kees) eine Maria in Engelglorie, mit St. Bartholomäus und dem Stifter. Soll eine Perle, ein Born voll himmlischer Anmuth und Schönheit sein.

In der Gemäldesammlung auf der Mainzer Bibliothek acht Schilderungen aus dem Marienleben. Unter Voraussetzung, dass die Benamung überhaupt stichhält, würde man diese Bilderfolge zu Grunewalds geringern Arbeiten rechnen müssen. Wilhelm Füssli, der sie 1842 besichtigt hat, lässt sich darüber in seinem bekannten Rheinstädtewerke nur kurz mit den Worten aus: „einzelne Köpfe, namentlich die männlichen, karakteristisch; die Figuren aber schlecht gezeichnet, steif, unbeholfen." Weit bessere Grunewaldwerke hat wol der Mainzer Dom besessen; diese sind aber seit dem 30jährigen Kriege verschwunden. (Sie sollen, laut Sandrart, 1631 durch die Schweden verschleppt worden sein.)

Im Museum zu Basel die Urständ Kristi, ein kleines Bild, welches Wilh. Füssli als ein Effektstück, das kein grosses Interesse gewähre, abfertigt.

Im Kloster Heilsbronn (welches zur Erzdiözese Bamberg gehört hat) ein Altarschrein von 1513, welcher innen lauter holzgeschnitzte sehr zart bemalte Relieffiguren aufweist. Die Aussenseiten der Deckflügel zeigen als Gemälde die HH. Barbara und Katharina nebst sehr lebendigem Bildniss des Stifters, eines Abtes, mit seinem Wappen. Die Hintergründe werden von Teppichen und luftandeutenden Blaufeldern gebildet. Auf zwei feststehenden Flügeln erscheinen die HH. Margaretha und Lucia mit dem Schwert im Halse. Diese Bilder gehören jeden Betrachts zu dem Schönsten, was man von deutscher Farbenkunst aus Schlusszeiten der Mittelalterkunst überhaupt kennt. Die Gesichter sind von seltner Schönheit der Form und von grosser Reinheit des keuschen edlen Ausdrucks, die Gestalten schlank, die Stellungen einfach und edel in den Linien, die Gewänder von überraschender Wahrheit und Schlichtheit der Falten. Besonders zieht aber die durchgehende Kläre des Kolorits an, welches im Fleische warmbräunlich, in den Gewändern vorzugsweis hellroth und hellgrün ist. Nach alledem zeigte sich Waagen geneigt, diese Bilder, die im Gefühle für Anmuth und Wahrheit eine grosse Verwandtschaft zum jüngern Holbein verrathen, dem Matthäus von Aschaffenburg beizumessen.

In der Antonikapelle des Bamberger Domes ein ausgezeichnetes, lange unerkannt gebliebnes Grunewaldwerk, darstellend den himmlischen Rosenkranz. Kreisförmig umschliesst ein Kranz von Rosen die von vielen Heiligen umgebne Dreifaltigkeit (Gottvater über Krist am Kreuz mit überschwebender Taube). Unter dem Kranz eine Landschaft, in welcher einerseit Geistliche aller Grade, andrerseit Weltliche aller Stände knien. Unter diesen erblickt man den Kaiser Max, unter jenen den zehnten Leo und einen feisten Domherrn, dem man es wol ansieht, dass seine

Mittel das Bild zu stiften erlaubten. Die Bildnisse des Kaisers und Papstes beweisen, dass das Gemälde nicht vor 1513, dem Jahr der Erhöhung Leo's, und nicht nach 1519, dem Todesjahr Maxens, entstanden ist.

Im Dome zu Brandenburg die Flügelbilder des Hauptaltars von 1518, welche man lange für Kranacharbeiten gehalten hat. Einerseit Darstellungen der Hll. Magdalena und Benedikt, Bernhard und Ursula, andrerseit die Gestalten der vier Kirchenväter. Diese Bilder zeigen die grossen Eigenschaften Grunewalds in noch höherem Maase als die Tafeln zu München nebst der Valentintafel zu Aschaffenburg; namentlich werden die beiden weiblichen Heiligen gepriesen, welche — wie sich E. Förster ausdrückt — durch Schönheit und Liebreiz einen Zauber ausüben, der fast an die Tage vor ihrer Heiligkeit erinnert.

In der Annenkirche zu Annaberg im sächsischen Erzgebirge der Pflocksche Altar. Zu dem Hauptbilde, dem Marientode, hat der Meister die Hauptmotive dem schönen Stichbilde des Martin Schön entnommen; doch hat er damit seine Zusätze sehr geschickt zu einem Ganzen zu verschmelzen gewusst. Hinten sieht man die Marienseele als bekleidetes Mägdlein in Profilansicht zu Gottvater aufschweben. Im Vorgrunde sehr kleinmaasstabige Ebenbilder der Familie Pflock mit ihren Wappen. Auf der Innseite des rechten Flügels Johann VII., Bischof zu Meissen, einem Fallsüchtigen zu Füssen den Segen ertheilend. Auf dem linken Innbilde die Gestalt des h. Sebald. Die Aussenseiten mit den Hll. Barbara und Dorothea, welche Letzte einem Knaben in durchsichtigem Röckchen aus ihrem Korbe Rosen reicht. Die Bilder dieses Familienaltars, zumal die vier lebensgrossen Heiligengestalten, überraschen den Betrachter aufs Angenehmste als Arbeiten von sovielen Vorzügen, wie man selten in altdeutschen Malwerken vereinigt findet. Die guten, bei den Frauen schlanken Verhältnisse, die kräftigen und würdigen und wieder die feinen und schönen Köpfe, die gediegne Zeichnung, der röthliche Fleischton, die in den Brüchen gemäsigten Falten, die Zusammenstellung der Farben, bei welchen öfter ein in den Schatten bläuliches Weiss erscheint, — das Alles stimmt so sehr mit den Grunewaldwerken in Münchens Pinakothek überein, dass Kenner Waagen nicht anstehen mochte, diesen Altar demselben Meister Matthäus zuzuschreiben.

In der Frauen- oder Marktkirche zu Halle an der Saale das berühmte Hauptaltarwerk, welches lange als Kranachwerk gegolten hat. Es bedeckte sich, solang es auf dem Altare stand, dreifach durch sechs Tafeln mit zwölf Gemälden, ist aber jetzt, nun es in Angel zwischen zwei Säulen vor Orgelchor hängt, also geordnet, dass es zwei flügelgeschlossene Seiten bildet und dem Betrachter als vorn und hinten zu besehender Drehkasten erscheint. Nach der jetzigen Aufstellung ist die Tafelordnung folgende. Hauptseitige Mitteltafel mit der engelumglorten auf der Mondsichel sitzenden Himmelskönigin, vor welcher in der Landschaft Kardinal Albrecht, der Mainzer Kurfürst, verehrend kniet.*) Linker Flügel mit dem fahnhaltenden St. Moritz in reicher Rüstung, aussen mit dem Evangelisten Johannes. Rechter Flügel mit St. Alexander, der seinen Fuss auf einen niedergeworfnen Kristenverfolger setzt, aussen mit St. Augustin, einer würdigen Bischofgestalt mit Buch und pfeildurchbohrtem Herzen in Händen. Die Mitte der andern Seite einnehmen die Gestalten der h. Ursula und des h. Erasmus; Flügel links zeigt die Maria Magdalena, aussen die bebotschaftete Jungfrau, Flügel rechts die h. Katharina, aussen den himmlischen Botschafter. Die Altarstaffel enthält die Darstellung der Muttergottes und der vierzehn Nothhelfer in Halbfiguren. — Der erste entschiedne Verneiner der hergebrachten Benamung dieses grossen Werkes ist jener unbekannte Rezensent, der die erste Ausgabe des Hellerwerks über Kranach in der Halleschen Literaturzeitung 1826 (S. 360) besprochen hat. Dieser Scharfseher war der Meinung, dass Kranach gar keinen Antheil an dem fraglichen Altarwerk habe, verschwieg aber leider die Gründe, welche diesem Ausspruch Gewicht geben konnten. Zwanzig Jahre später trat Passavant im Stuttgarter Kunstblatte (Nr. 48 des Jahrgangs 1846) mit der Behauptung auf, dass der Hallesche Altar ein Hauptwerk des Matthäus Grunewald sei, woran Kranach nur in untergeordnetem Verhältniss theilhabe. Er schreibt dort: „Ueber die Lebensverhältnisse dieses trefflichen Meisters (Grunewald) erhielt ich seit meinen Mittheilungen von 1841 in diesen Blättern keine neuen Aufschlüsse; jedoch habe ich für meine schon früher gemachte Wahrnehmung, dass er zu Lukas Kranach in einem nahen Verhältniss gestanden, einen neuen Beleg gefunden. Nämlich durch den ehemaligen grossen Hauptaltar der Frauenkirche zu Halle, der sich jetzt an einer andern

*) Der schönen Maria wegen, in deren Zügen man etwas von der Mainzer Göttin zu verspüren meinte wollten rigoristische Hallenser vor Jahren das ganze Altarwerk aus der Kirche entfernt wissen. Glücklicherweise siegte Vernunft noch einmal, wie sie noch öfter siegen wird, über teufelsehende Unvernunft.

Stelle noch in derselben Kirche befindet. Diese Altartafel besteht aus drei Theilen, von denen die äussern sich auf den mittlern Theil übereinander zusammenschlagen lassen. Ist auf diese Weise die Altartafel geschlossen, so zeigt die äussere Seite eine Verkündigung; sie ist das schwächste Bild und scheint von einem Schüler Grunewalds ausgeführt, belehrt uns aber durch die Jahrzahl 1529, zu welcher Zeit das Werk entstanden ist. Der zweite Flügel, wenn der erste geöffnet ist, zeigt vier Heilige: M. Magdalena, St. Ursula, St. Katharina und St. Erasmus. Diese Malerei trägt entschieden das Gepräge von Lukas Kranach. Die innere Tafel mit den beiden Flügeln, das Hauptwerk des Altars, malte dagegen Meister Matthäus Grunewald selbst.“ Nachdem Passavant den Inhalt der Mitteltafel und ihrer Seiten angegeben und ein kurzes Wort von „schöner Farbenzusammenstellung ganz in der Art des Gr.“ hingeworfen, geht ihm aus der Vertheilung der Arbeit hervor, dass Grunewald als der Meister zu betrachten sei, bei dem das Werk bestellt worden, und dass Lukas Kranach hier nur die zweite Stelle, ein Geringerer aber, ein Schüler, die dritte einnehme. Fünf Jahre später spricht sich Kristian Schuchardt in seiner „Kranachs des Ae. Leben und Werke“ behandelnden Quellenschrift in einer Weise über den fraglichen Altar aus, welche der einfachen Wegleugnung alles Kranachschen Antheils durch den Anonymus von 1826 die Begründung gibt. Vernehmen wir Schuchardt selbst. Dieser Weimarische Kunstforscher schreibt: „Dass alle diese Tafeln (des Halleschen Altars) nicht von einer und derselben Hand herrühren, ist leicht zu erkennen und sind auch leicht diejenigen herauszufinden, die eine grössere Vollkommenheit zeigen und deshalb vom Meister des Bildes herrühren. Für meine Absicht hier kann ich jedoch das Alles übergehen und will nur diejenigen Merkmale anführen, die sich durch Worte, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, deutlich angeben lassen und die dafür sprechen, dass Kranach keinen Theil an dem Werke habe. Der Typus sämmtlicher Köpfe findet sich in keinem der vielen Kranachschen Bilder; die Zeichnung der Augen, der volle dicke Mund bei allen; der bestimmtere Farbenauftrag in den Fleischpartien, mit scharf begrenzten Lichtern, die praktischere, sichere, aber etwas handwerksmäsigere Behandlung, das Alles ist bei Kranach anders; die Zeichnung der Gewänder, die Behandlung der Haare mit den abstehenden Lokken bei den weiblichen Köpfen, der Schnitt der Haare bei einigen Engelköpfen der Glorie, Zeichnung und Farbe der Ornamente unterscheiden sich von dergleichen in Kranachs Bildern. Nirgends findet man bei Kranach Goldgrund und runde, gemalte und eingedruckte Heiligenscheine wie hier. So könnte ich noch eine Menge ähnlicher Umstände herzählen, die mich, wenn es das durch vieljähriges Studium Kranachscher Werke gewonnene Gefühl nicht vermöchte, überzeugen würden, dass dieser Meister keinen Theil an dem Bilde habe. Diese Merkmale finden sich aber nicht blos bei dem von Passavant dem M. Grunewald zugeschriebenen Theile, sondern auch, und einige besonders, bei dem Theile, der von Kranach herrühren soll. Wenn eine Tafel dem Kranach zugeschrieben werden könnte, so wäre es die mit dem h. Mauritius, welche am meisten an ihn erinnert; aber auch bei dieser findet man bei genauerer Betrachtung, dass er sie nicht gemalt haben könne. Nach Allem, was ich nach der Annahme Anderer von M. Grunewald kenne, auf den ich wegen der äussern Aehnlichkeit mit Kranach beständig aufmerksam sein musste, halte ich das ganze hier in Frage stehende Bild für sein Werk, das er mit Gehilfen, aber nicht mit Kranachs Beihilfe ausgeführt hat, obgleich es einen andern Eindruck macht als z. B. die Bilder von ihm in der münchner Pinakothek, die dem Stil nach älter erscheinen.“

In der Marienkirche zu Lübeck ein vortreffliches Altarwerk, dessen Anordnung aber auch nicht mehr die ursprüngliche ist. Auf einer Tafel in der Mitte der sogenannt grosse Konstantin im Kaiserornat, mit Reichsapfel und Schwert, stehend auf einem Unthiere mit Menschenhaupt, dessen Züge ganz die des Kaisers sind. (Also ein Doppelsinnbild. Das Ungethüm, das der kristgewordne Kaiser als überwundenes tritt, bezeichnet zunächst ihn selbst, den frühern als moralisches Ungeheuer sich zeigenden Heiden, bedeutet dann aber überhaupt das im Römerreich überwundene Heidenthum.) Zur Rechten der Evangelist Johannes mit dem Kelche; zur Linken ein andrer Heiliger, der mit reichem Messgewand angethan und dem ein Schwert und eine Art Schüssel gegeben ist. Ueber dieser Tafel eine beidseitig bemalte bewegliche Thür. Die Innseite enthält in schöner Komposition von neun Figuren die Kristabnahme vom Kreuz. Das Motiv im Josef von Arimathia, der den Fronleichnam niederlässt, hat grosse Aehnlichkeit mit dem des h. Petrus auf der berühmten rubensischen Kristabnahme zu Antwerpen. Die zusammensinkende Maria wird von Johannes unterstützt. Besonders edel ist die knieende Magdalene. Der Grund ist golden mit rautenförmigen besternten Mustern. Auf dem gleichzeitigen Goldrahmen befinden sich in Runden gezeichnete Köpfe. Die Aussenseite, offenbar Gegenstück

zu den drei obgenannten männlichen Heiligen, welche die Thür wahrscheinlich ursprünglich deckte, zeigt drei heilige Frauen, deren mittle beschwertete auf einem Manne steht, während zuseiten die h. Barbara und die kindbegleitete Dorothea sich darstellen. Der Goldgrund ist hier weiss übermalt, und auch sonst findet sich viel Schlechtgemachtes von kurirenden Pinseln. Die Art der tüchtigen Zeichnung, die würdigen und kräftigen Karaktere der männlichen, die schönen und sittigen der weiblichen Köpfe, der breite edle Gewänderwurf, die Gediegenheit der Malerei, die Behandlung der prachtvollen Goldstoffe, der röthliche Fleischton mit dem modellirenden Sfumato in den Schatten, — das Alles bewog Waagen hier mit Bestimmtheit ein Meisterwerk Grunewalds zu erkennen. (S. Kunstblatt 1846, Nr. 28.) Dies Lübecker Werk würde für Grunewald, wenn er aus so entfernten Gegenden Aufträge erhalten konnte, von einem durch ganz Deutschland verbreiteten Malerrufe zeugen.

Als ein Werk strittiger Meisterschaft, welches traditionell dem Grunewald, kritischerseit aber dem Baldung-Grün zugetheilt wird, ist endlich der grosse höchst merkwürdige Altarschrein anzuführen, den man aus dem Isenheimer Antoniterstifte in die Bibliothekgallerie zu Kolmar übertragen hat. Möglicherweise ist dieses Schreinwerk das „köstliche Gemäl zu Issna", das Bernhard Jobin als Meisterstück des „Mathis von Oschnaburg" kannte. Drei grosse holzgeschnitzte Gestalten bildeten das Mittel des Schreins. Die mächtigen Flügel, die das Gehäuse deckten, zeigen aussen links die krontragende Jungfrau in fantastischem Tabernakelbau, umgeben von musizirenden Engeln, überglänzt von einem in den Farben des Regenbogens glühenden Himmel (wahrscheinlich Darstellung der unbefleckten Empfängniss), rechts die kindherzende Maria in abenteuerlicher Felsenlandschaft, wo man in einem Himmelsglanze den Gottvater mit niederschwebender Engelschar erblickt. Von den Innbildern der Flügel zeigt uns das linke die gesprächbegriffnen Eremiten Antonius und Paulus, welchen der Rabe speisebringt, das rechte aber die Versuchung des Antonius in einer mit ungemeiner Fantasie konturirten Wüstenei mit entsetzlich fratzenhaften, am Siedler herumzerrenden Spukgestalten, in der Weise wie Martin Schongauer diesen Stoff behandelt hat. Die Ausführung dieser Flügelgemälde ist höchst meisterhaft, der Faltenwurf grossartig, der durchweg warmbraune Ton sehr tief und kräftig, die Haltung des Ganzen überraschend grossartig, aber in so hohem Grade fantastisch, dass darin ein den anerkannten Grunewaldwerken ganz widersprechender Zug vorliegt. Nach einer Mittheilung im Kunstblatte 1844 (S. 151) soll es urkundlich feststehen, dass dieses Schreinwerk von Grunewald herrührt. Aber wir müssten erst über Beschaffenheit und Glaubwürdigkeit der betreffenden Urkunde volle Klarheit haben, bevor uns gelüsten dürfte von „feststehen" zu sprechen. Männer der Forschung mit so geübten Augen, wie Waagen, Quandt und Ernst Förster, haben — wenn überhaupt auf einen Meister bestimmt — nur auf Baldung-Grün rathen können. Sollte jedoch die Tradition für Grunewald Recht behalten, so würde dies ausserordentliche Werk für ihn als ein solches wiegen, wo wir ihn von ganz neuer Seite kennenlernten und in sehr veränderter Geistesrichtung wiederfänden. Denn bewunderten wir ihn bis jetzt nur wegen seines edlen Sinnes für eine grossartige aber ruhige Würde, so fänden wir nun plötzlich in obigen Malereien die Ausbrüche eines hitzigen Geistes und eine Verrennung in das fantastische Element, wie es jenerzeit in den Niederlanden aufs Abenteuerlichste durch Hieronymus Bosch, in Oberdeutschland etwas gemäsigter durch Hans Baldung und Albrecht Altorfer sich kundgegeben.

Spuren bildnissmalerischer Thätigkeit Grunewalds weisen sich durch einige Werke nach, die man zu Wien und Bamberg vorfindet. Die Wiener Staatsgallerie besitzt fünf Stücke, die auf diesen Meisternamen geschrieben werden. Das Grösste ist ein Familienstück, darstellend den Kaiser Max und die Maria von Burgund nebst deren Sohne Filipp dem Schönen und dessen zwei Söhnen Karl und Ferdinand und dem Prinzen Ludwig von Ungarn. Sie zeigen sich an einem Fenster mit Aussicht in Landschaft. Jeder Person ist der latinisirte Name beigeschrieben. Auf der Rückseite sieht man die heil. Familie mit ihren Verwandten oder eine sogen. Freundschaft Kristi, wo wiederum jede Person lateinisch angegeben ist. (Halbfiguren von halber Lebensgrösse.) Die vier übrigen Stücke sind drittellebensgrosse Brustbildchen: Kaiser Max in reicher mit Pelz ausgeschlagner Kleidung, einen Brief in der Linken haltend; König Ladislaus II. von Ungarn in röthlichem Kleide mit kopfdeckendem Barett und halsschmückender Goldkette; Prinz Ludwig von Ungarn, Sohn und Nachfolger Ladislaus' II., im Knabenalter, mit herabhängendem Blondhaar und kopfschmückendem Nelkenkranz; sodann der Kaiserknabe Karl, Sohn des Erzherzogs Filipp des Schönen, mit schwarzem, grad abgeschnittnem Haar, in goldgewirktem Kleide mit Pelz darüber und dem goldnen Vliess auf der Brust. — In Privatsamml. zu Bamberg

(bei Dr. Kirchner) trifft man die sehr schönen Ebenbilder eines Ehepaars von 1531, für welche man Meister Grunewalds Namen in Anspruch nimmt. Der Mann trägt vollen Bart, ein schwarzes goldverziertes Barett und ein schwarzseidenes, theilweis pelzverbrämtes, theilweis eingeschlitztes Gewand, das er mit der Rechten zusammengefasst hat, während die Linke in sehr gelungner Verkürzung, dem Beschauer zugewendet, flach auf eine Lehne gelegt erscheint. Die Frau, mit goldgelbem Haar, trägt kleines Barett mit Feder und schwarzes pelzverbrämtes Gewand, ist mit schweren Goldketten behängt und hat die sehr schönen Hände vor Gürtel übereinandergeschlagen. Man rühmt an diesen Bildern die kräftige Auffassung der Persönlichkeiten, die schöne edle Zeichnung, die Klarheit und Wärme des bräunlichen Fleischtons mit bestimmt gezeichneten weisslichen Lichtern, die Rundung und die meisterhafte Behandlung des Einzelnen, z. B. des Bartes und des Pelzwerks. Diese Bildnisse sollen aus der alten Brüssler Sammlung herstammen, wo vermuthlich auch die obigen der Wiener Gallerie sich früher befunden haben.

Von der Schule, die der vielbeschäftigte Geschichtmaler gebildet, lässt sich kaum ein Name auffinden, der mit einigem Grunde sie vertreten könnte. Aber wenn auch die Namen fehlen, sprechen von der Schule doch zahlreiche Kirchentafeln, die man in der Gegend von Aschaffenburg zerstreut findet. Es machen sich da verschiedene Verblassungen des grossen Vorbilds sichtbar, Epigonenleistungen, welche auf Grunewalds Lehrmeisterwirken zurückweisen. Der Einzige, den man als Grunewaldschüler angibt, ist ein Bildnissmaler: Hans Grimmer von Mainz, der noch 1570 thätigwar, also etwa um 1510 geboren sein musste, falls er die Lehre des wol 1530 nicht viel überlebthabenden Aschaffenburgers genossen haben sollte.

Nach Stichvervielfältigungen, wodurch die Werke unsers grossen Altmeisters Matthäus den Legionen Freunden der Mittelalterkunst nahegebracht würden, sehen wir uns vergebens um. Immer und immer findet man Grund zu fragen: ist das das Loos des Schönen auf der Erde, dass es vergessen werde?

Grünewald, E., Darmstädter Stahlstecher aus der Schule Frommels zu Karlsruhe, seit 1825 als fleissiger Förderer bautenlandschaftlicher Ansichten bekannt. Sein erstes uns erinnerliches Werk sind die zwölf Blätter nach *Bosse* und *Gladbach*, welche von den Städten Mainz und Wiesbaden und deren Umgegend ansichtgeben. In Verbindung mit Winkles, Finke und Andern stach er nach *Loeillot* die Ansichten Potsdams und seiner Umgebungen (Berlin 1839). Aus dems. Jahre datirt sein grösserer Stich nach *E. Fries:* Ansicht von Heidelberg. Darauf erschienen seine Stahlstiche nach *T. Verhas* zu A. L. Grimms Schilderungen der malerischen und romantischen Stellen der Bergstrasse, des Odenwaldes und der Neckargegenden. Ferner eine Folge von 48 Stahlblättern: Thierstudien des Malers *Reinhart* zu Rom. Dann in Verbindung mit Cooke die Folge von 24 Blättern nach *F. Keller:* Stuttgart und seine Umgebungen (1843). Ausserdem Blätter nach *L. Lange* für das grosse, Deutschland umfassende Ansichtenwerk der Gebrüder Lange zu Darmstadt.

Grünewald, H. F., Dresdner Steinzeichner. In Verbindung mit Louis Zöllner brachte er Blätter nach *Horace Vernet* (Rebekka am Brunnen), nach dem Dresdner *Kristian Leberecht Vogel* (Knabe und Kanarienvogel), nach dem Braunschweiger *Karl Schröder* (Peter in der Fremde); mit Karl Müller zwei Bl. nach *Moritz Retzsch* (Faust und Gretchen). Dann kamen von seiner Hand Steinblätter nach *Schröder:* die blinde Kirchgängerin im Braunschweiger Kostüm; nach dem Javaner *Raden Saleh:* der Löwenangriff (Benefizblatt der Dresdner Tiedgestiftung); nach *Vogel v. Vogelstein:* Bildniss des jetzigen Sachsenkönigs.

Grünewald, Jakob, Stuttgarter Geschichtmaler, der 1850 mit einem krankenheilenden Kristus auftrat. Aus diesem Gemälde sprach wirkliches Talent; nur musste man sich bei diesem Krist unter den Kranken sagen, dass er nichts mehr als eine eklektische Schöpfung sei, da das Bild eben nur eine geschickte Verarbeitung von Studien nach Overbecks Kristus, Rubens' Simson und Raffaels Verklärung darbot. Man konnte für den hoffnungsvollen Künstler nur wünschen, dass er künftig solche Schattenkunst meide, wo hinter schemenhafter Durchsichtigkeit überall und mit Händen greifbar die fremden Körper stehen.

Grünfarben, s. unter „Malerfarben."

Grünferne, s. die Miterwähnung unter „Goldferne."

Grünhans, s. Grün (Hans Baldung).

Grüningen, Name eines breisgauischen und eines schwäbischen Ortes. Das längst verschwundne breisgauische Gr. war ein Dorf bei Rimsingen, wo Hesso I. von Isenberg im 11. Jahrh. das Cisterzienserkloster anlegte, welches bald nachher (1087) unter dem Namen St. Ulrich in den Schwarzwald (ins rauhe Möhlingsthal, dritthalb Stunde von Staufen) verlegt ward. Das Dorf ward zu Mitte des 14. Jahrh. durch einen

Ritter von Schnewlin zerstört, worauf es nie wieder erstand. Doch steht heute noch, anderthalb Stunde von Breisach, die Grüninger Kapelle, nächst welcher noch eine Wiese in der Oberrimsinger Gemarkung „Hesso's Weiher" genannt wird. (Vgl. Rosmann und Weiss: Gesch. der Stadt Breisach S. 118. 202.) — Grüningen bei Riedlingen im schwäbischen Oberlande spielte einst seine Rolle als einer der Sitzpunkte des wirtenbergischen Grafenhauses. Konrad der erste Graf von Schwäbisch-Grüningen nennt sich auf einem Siegel an einer Urkunde vom 15. Sept. 1228 noch Graf von Wirtenberc, in der Urkunde selbst Graf v. Grüningen, entsprechend der damaligen Sitte jüngerer Linien, welche zwar nach den ihnen zugetheilten Burgen sich neu benannten, aber in Siegeln den alten Stammnamen noch geraume Zeit fortführten. Bald nach Abtreten des Grafen Konrad that sich Graf Hartmann v. Grüningen hervor. Er war im J. 1243 Kaiser Friedrichs II. Gefährte bei dessen italischen Unternehmungen, lagerte mit demselben zu Capua und trat später mit vielem Ansehn, gleichwie sein naher Verwandter Graf Ulrich v. Wirtenberg (1241—65), in einem weitern Kreise der Geschichte auf. Mit diesen Grafen, Ulrich v. Wirtenberg und Hartmann v. Grüningen, beginnt die eigentliche Geschichte Wirtenbergs. Beide traten in der Schlacht bei Frankfurt (5. Aug. 1246), welche König Konrad, der Kaisersohn, seinem Gegenkönige lieferte, mit 2000 Rittern und Armbrustschützen zu Letztem über, den Sieg für den Gegenkönig entscheidend. Gewonnen von Innocenz IV., dem unversöhnlichen Hohenstauferfeinde, befehdeten sie fortan Konrad IV., welcher die wankende Staufermacht in Deutschland kaum mehr halten konnte. In einer Urkunde Hartmanns vom J. 1256, worin er als „Graf v. Grüningen oder, wahrhaftiger zu reden, Graf der römischen Kirche" auftritt, rühmt sich derselbe, „dass sein Schild im Kriege der heiligen Kirche nie ausgewichen sei und seine Lanze sich nie abgewendet habe." Zu den Vortheilen, welche Graf Hartmann durch das Gegenkönigthum (Wilhelm v. Holland) 1252 erlangte, gehörte die Erwerbung der Stadt Markgröningen, in deren Verwahr sich die Reichssturmfahne befand, weshalb sich der Grüninger „des heiligen Reichs Fahnenträger" betitelte. (So in Urkunde vom 4. März 1257.) Die Grüninger Grafen hatten auch einige neckargauische Besitzungen, namentlich Kanstatt. Ihr Wappen war das des ältern Grafenhauses, bestehend aus drei schwarzen in goldenem Felde liegenden Hirschhörnern. (Drei Hirschhörner, aber blaufarbene, führten auch die den Wirtenbergern stammverwandten Grafen v. Nellenburg und Veringen.) Die Zahl der Zinken schwankte früher sowol bei den Wirtenbergern wie bei den Grüningern, setzte sich späterhin aber auf vier für die zwei obern Gehörne, auf drei für das unterste fest. Ein Paarmal liessen die Grüninger ihr Wappen auch durchgängig vierendhörnig darstellen. (Vgl. Stälins Wirtenbergische Gesch. II.)

Grüninger, Johannes, auch Grieninger geschrieben, eigentlich Joh. Reinhard von Grüningen, Strassburger Magister und namhafter Buchdrucker der freien Reichsstadt, der von 1496 an, im Verlaufe dreier Jahrzehnte, eine ansehnliche Reihe holzschnittgeschmückter Bücher und Flugschriften in die Welt förderte. Darunter befinden sich die Schriften Geilers v. Kaisersperg sowie Autorenausgaben, welche durch Sebastian Brant, Thomas Murner und Jakob Locher den Brantschüler besorgt wurden. Der gelehrte Drucker, der nicht nur mit ebengenannten Gelehrten und Dichtern, sondern auch mit Druckkollegen wie Bergmann v. Olpe zu Basel (resp. Kanonikus) und Schöffer zu Mainz in Verbindung stand, unterhielt in seiner Strassburger Anstalt zu Zwecken der bildlichen Ausstattung seiner deutschen und lateinischen Drucke eine Anzahl formschneidender Kräfte, welchen ein verständiger Zeichner die Aufzeichnungen auf die Stöcke lieferte. Wer dieser verständige Zeichner gewesen, bleibt uns dunkel; genug — man nennt ihn den „Meister der Grüningerschen Offizin." Durch die meisten der unzähligen Holzschnitte, die zu Grüningers Drucken in dessen Offizin selbst von verschiednen Messerführern wol oder übel behandwerkt wurden, blickt eine und dieselbe Vorhand durch: die steiffleissige des zeichnerischen Faktotums. In den wichtigsten Bildblättern der Grüningerdrucke kundgeben sich kunstgrössere Malerhände; so manche Komposition lässt namentlich die Zeichnung Baldung-Grüns erkennen, der mitunter wol auch Platten geschnitten oder wenigstens für die Hauptstellen seiner Holzzeichnungen das Messer selbst geführt hat. Zu den Illustrationen lateinischer Autoren, namentlich zur Virgilausgabe von 1502, scheint der zeichnenskundige Dichter des Narrenschiffs, Dr. Seb. Brant (der von 1498 ab bis zu seinem 1520 oder 21 erfolgten Tode in Strassburg als Syndikus seiner Vaterstadt lebte), derart beigetragen zu haben, dass er dem ungelehrten Grüningerschen Faktotum die Entwürfe zu jenen Bildern gab, welche nur mit etwas Gelahrtheit beschaffbar waren. Einige der Grüningerdrucke haben Ausstattung von dem im Zeichnen und Formschneiden sich erhebenden Mei-

ster Pilgrim (Hans Wechtelin); in andern erscheinen Einzelblätter von Urse Graf; in aberandern wol auch Blätter vom Maler und Drucker Hans Hirtz oder Herbst, dem Vater des Basler Gelehrten und Druckherrn Johannes Oporinus. Auch Heinrich Vogtherr der Aeltere (der von Augsburg nach Strassburg übersiedelte) und Hans Weyditz oder Widitz, welche messerführende Maler sicher schon vor 1530 zu Strassburg blühten, kündigen sich in Blättern für Grüningers Drucke (spätrer Verlagszeit) an. — In drucklicher Hinsicht verräth sich an so manchen Bildern aus Grüningerpressen, dass schon Holzstockabklatsche in Typenmasse verwendet wurden. (Bereits Kristof Ratdolt, der Augsburger Drucker, der in der Neige des 15. Jahrh. die Holzschnittillustration der Bücher durch Einführung zu Venedig nach Italien verpflanzte, hatte das Vervielfältigungsmittel des Formschnittabformens in Gussmasse geübt.) — Von den vielen Publikationen aus Grüningers Offizin haben wir folgende anzumerken.

Terentius cum directorio, glossa interlineali etc. 1496. (Mit vielen Holzschnitten der Druckanstalt.) Erste, wahrscheinlich von Jakob Locher besorgte Ausgabe des illustrirten Terenz.

Stultifera navis per Seb. Brant; in lat. trad. per Jac. Locher cogn. Philomusum. 1497. Quartdruck mit einer Menge interessanter Holzschnitte, im Mase von 4″ 2‴ Breite bei 2″ 10‴ Höhe. (Diese lateinische Ausgabe des Narrenschiffs erschien gleichzeitig auch bei Bergmann v. Olpe zu Basel. Der Basler Druck, welcher Holzschnitte von 4″ 3‴ Höhe bei 3″ 2‴ Breite hat, ging aber unzweifelhaft dem Strassburger voran. Die Illustrationen der strassburger Ausgabe sind nach jenen der Basler, wofür die Brantschen Vorzeichnungen zur deutschen Ausgabe von 1494 vorgelegen, nur umgeformt.)

Horatii flacci Venusini Poete lirici opera cū quibusdam annotat. Imaginibusque pulcherrimis aptisque ad Odarū concētus et sentētias. (*Ed. Jac. Locher.*) Am Schlusse vor dem Register: *Elaboratum impressumque est hoc elegans: ornatum: splēdidum: comptumque Horatii flacci Venusini lyrici Poete opus cum utiliss. argum. ac imaginibus pulcherrimis: in celebri: libera: imperialiq. urbe argentina. opera et īpensis sedulisq. et laborib. Providi viri Johānis Reinhardi cognom. Grüninger etc. Anno domini* 1498. Folio. Die Holzschnittdarstellungen sind meist aus mehren Stöcken zusammengesetzt.

Boetius de Philosophico consolatu sive de consolatioē philosophie: cū figuris ornatissimis novit. expolit. Argentine 1501. Von Seb. Brant besorgte Ausgabe in Folio, mit vielen Holzschnitten elsässischer Schule, meist in Grossoktav.

Terentius comico carmine etc. Zweiter Terenzdruck von 1502, mit weniger Vermehrung der Holzschnitte und mit Beifügung eines Brantschen Lobgedichts auf den römischen Komiker. (Die Illustration rührt von einem Künstler gewöhnlichen Schlages. Man findet sechs Titelblätter zu den sechs Komödien, worauf die scenischen Personen, deren Namen beilaufen, versammelt und die Liebespaare mit Strichen vereinigt sind, dann einzeln geschnittne und nach Bedarf verbundne Manns- und Weibsfiguren, alte und junge, vornehme und geringe Personen, welche vor den einzelnen Scenen paradiren.)

Publii Virgilii marōis opera cum quinque vulg. commentariis expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis. Am Schlusse: *Impressum regia in ciuitate Argent. opera et impensa non mediocri magistri Johannis Grieninger a. dom.* 1502. Fol. (Aus dem Titel ergibt sich unzweideutig der Brantsche Antheil an der Illustration dieses Virgils, der textlich wol nur Abdruck einer venediger Ausgabe war. Welcherart der Brantsche Antheil an den Bildern gewesen, bleibt freilich unentschieden. Brant hatte wol Andres und Besseres zu thun als sich mit Fertigung von Holzschnitten zu befassen; auch spricht schon die Menge der Stöcke (über zweihundert) gegen Selbstschnitte des etwa mit dem Formschneidemesser sich Vergnügen machenden Gelehrten. Mit Wahrscheinlichkeit ist nur anzunehmen, dass Brant die Vorzeichnungen geliefert und ein in Grüningers Diensten stehender Künstler dieselben auf den Holzstock übertragen und dabei wol auch mehr oder minder umgezeichnet hat, dass aber die Schnitte von andern Arbeitern, deren sich mehre, bessere und schlechtere, deutlich unterscheiden, gefertigt wurden. Brant bekennt sich übrigens nicht blos auf dem Titel, sondern auch in der Zuschrift *ad lectorem operis* als Urheber der Virgilbilder. Vgl. den Aufsatz vom Basler Prof. F. Fischer: „Dr. Sebastian Brants Betheiligung bei dem Holzschnitt seiner Zeit“ in den Nrn. 28 u. 29 des Deutschen Kunstblatts 1851.)

Livius, in tütsch gebracht. 1507. (Fast alle Holzschnitte der Virgilausgabe findet man in den verdeutschten Liv hineingespielt. Wie die alten Bekannten, so sind wol auch die neu zum Liv geschnittnen Bilder nach Brantschen Fürmalungen.)

Julius der erste Römisch Kaiser von seinem leben und kriegen, erstmals uß dem latein in tütsch gebracht (durch Philesius). Strassburg 1508. Mit zahlreichen Holzschnitten in Folio und Querquart. [Erstendrucks gingen die Ver-tütschungen des Cäsar und Liv 1505 aus Schöffers Offizin zu Mainz hervor.]

Ein heilsam kostliche Predig Doctors Joh. Geiler ꝛc. Verdeutscht durch J. Wimpheling. Mit drei Blättern des Grüningerschen Künstlers. 1508.

Ein lieplichs lesen vnd ein warhafftige Hystery wie einer der da hieß Hug schapler, vñ wz metzgers geschlecht, ein gewaltiger künig zu Frankreich ward durch sein groſze ritterliche mannheit. 1508. Fol. m. Holzschn.

Freidanck. (Durch Seb. Brant.) 1508. Diese Folioausgabe der Gedichte Freidanks ging nachmals, 1538, in den Verlag Seb. Wagners zu Worms über. An den holzgeschnittnen Illustrationen lässt sich vielleicht eine Theilnahme Brants nachweisen.

Das ist der Passion in Form eins Gerichthandels darin Missiven Kauffbrief Urtelbrieff und anders gestelt sein, kurtzweillig und mit nutz zu lesen. Ein Geilerwerk, deutsch „transferirt vonn Joh. Adelphus, Phisicus." Am Schlusse: Vollendt zu Freiburg im Breißgaw und getruckt zu Strasburg durch Joh. Grüninger 1509. Mit 21 Holzschnitten in Fol., deren einer doppelt vorkommt und die zum Vorzüglichsten gehören, was der dunkle „Meister der Grüningerschen Offizin" besorgt hat. Es sind reiche bis zum Hintergrund belebte Kompositionen, die der schweizerisch-schwäbisch-elsässischen Schule angehören, aber weder dem Baldung Grün noch dem Ursus Graf beizumessen sind. In Begleitung dieser Holzschnitte findet sich inzwischen ein ächtes Blatt von Graf: der Judasverrath, der in der bekannten auch zu Strassburg erschienenen grossen Grafschen Passion zuweilen in schwächerem Schnitt vorkommt. — Eine zweite Ausgabe erschien 1513, eine dritte 1514 unter dem Titel: Passion des Herñ Jesu. (Der Lebkuchen.) Mit einem guten Theil der schönen reichhintergründigen Holzschnitte erster Ausgabe. Diese Passionsbilder dürfen nicht verwechselt werden mit den Wechtelinschen, welche der Geilerschen Postill anhängen und eine ganz audre Kunstweise schaugeben.

Das buch Granatapfel, im latein genañt *Malogranatus*. (Mit dem Baldung-Grünschen Holzschnitt: Kristus bei Lazarus.) — Ain gaistlich bedeutung des ußgangs der kinder Israhel von Egipto. (Mit dem Baldungschen Blatte: Farao's Untergang.) — Die gaistlich Spinnerin. (Mit dem gepriesnen Baldungschen Schnittbilde: St. Elisabeth unter spinnenden Frauen.) 1510.

Die Himelfart Marie. 1512. Vier Geilerpredigten. Mit zwei Folioholzschnitten, dem Empfängnissblatte in drei Abtheilungen, dürerhaften Kernschnitts, und dem Himmelfahrtblatte von elsässischer Kunsthand.

Das Schiff des heils nach der figur, wie Doctor Johannes von Eck gemacht hat zu Ingolstat, bewegt auß den predigten des wirdigen Herrn Doctor Johannes Geiler von Keisersperg etwan Predicant zu Straßburg in dem Elsäs. *MDVII*. Strassb. 1512. Folio.

Der weiß Ritter wie er so getruwlich beistund ritter leuwen, des Hertzogen sun von Burges, das er zu letst ein Künnigreich besaß. 1514. Fol. m. Holzschn.

Doctor Keisersbergs Postill über die fyer Evangelia durchs jor, sampt dem Quadragesimal, und von ettlichen Heyligen newlich ußgangen. 4 Theile mit dem Anhang: Der Passion oder daß lyden Jesu Christi. (Strassburg, Grüninger und Schott. 1514. 17. Folio.) Dies sich seltenst machende Buch des berühmten Strassburger Predigers ist am Reichsten mit Holzschnitten kleinern und grössern Formats geziert. Die neunzehn Folioschnitte der Passion, von 8″ Höhe bei 6″ 2‴ Breite, sind von andrer Künstlerhand als jener faktotischen der Grüningerschen Druckanstalt. Die Figuren, mehr das Geberdliche oder wie man's öfter nennt Fantastische der Schongauer- und Baldungschule als das der Dürerschule zeigend, haben etwas Plumpes und Grossköpfiges, kommen aber sonst den Schäuffelinschen Schnitten nah. Diese Blätter, deren Kunstweise also, abgesehn von den auffallend grossen Köpfen, etwa die Mitte zwischen Baldung-Grün und Hans Schäuffelin hält, gehören dem seltnen Meister Hans Wechtelin [Vuechtelin], der kein Andrer sein soll als der sogen. Hans Ulrich Pilgrim, der „Meister mit den Pilgerstäben." Vgl. Rud. Weigels Kunstkatalog unter Nr. 18,360. Den Titel der Postill schmückt das schöne Ebenbild Geilers. (In zweiter Ausgabe erschien Geilers Postill mit denselben trefflichen Schnittbildern 1522 bei Grüningers Druckkollegen Schott.)

Vergilii marōis dryzehē Aeneadische Bücher von Troianischer zerstörung, und uffgang des Römischen Reichs, durch Doctor Murner vtütst. 1515. In Folio. Auch dieser deutschgeverste Virgil hat reiche Holzschnittausstattung und ist dadurch eins der Grüningerschen Hauptdruckwerke, die uns über die Richtung der Elsässer Formschnittschule belehren.

Das buoch *arbore humana*. Von dem menschliche baum. 1516. Folio. Mit einigen Todtentanzscenen in Holzschnitten der Elsässerschule, Blättern in Querquart.

Die zehn gebot in diesem buch erclert durch etlich hoch berümbte lerer. 1516. Folio. Mit neun Bildern von Baldung-Grün.

Die Emeis. Dis ist das buch von der Omeißen rc. Geilersche Schrift in Ausgaben von 1516 u. 17, mit Holzschnitten gross und klein.

Die brösamlin doct. Keiserspergs uffgelesen von Frater Joh. Pauli. Strasburg 1517. Mit Schnitten vom Monogrammisten *HF* 1516, einem schwachen Künstler, der aber der Holbeinschen Richtung angehört. Andre Blätter darin von den Formschneidern in Grüningers Druckerei.]

Das Buch d' sünden des munds — auch darby das Alphabet. Geilerwerk von 1518. Folio. Mit Schnitten in Querquart aus Grüningers Offizin, wahrscheinlich nach Zeichnungen Hans Baldungs. Bei sechs Schnitten darin glaubt man an Eigenhändigkeit Baldung-Grüns. Zwei Bl. in Folio: Einzug in Jerusalem und Himmelfahrt, sind der Geilerschen Passion entnommen. Vgl. Rud. Weigels Kunstkatalog unter Nr. 18,360. m.

Spiegel der Artzny des geleichen vormals nie vō keinē doctor in tutsch ußgangē ist rc., gemacht von Laurentio Phryesen vō Colmar d' Philosophy und Artzney Doctor. 1518. Folio. Mit anatomischen Holzschnitten von Hans Wechtelin, gen. Pilgrim. Die Abb. sind für jene Zeit nicht unwichtig, daher Choulant von ihnen in seiner Gesch. der anatom. Abb. nähere Notiz nimmt.

Des Hochwirdigen Doctor Keiserspergs narrenschiff so er gepredigt het zu straßburg in der hohen stift daselbst (1498). Und uß latin in tütsch bracht rc. 1520. In Folio, mit den Originalschnitten des berühmten Brantschen Narrenschiffs, das 1494 und 1499 bei Bergmann von Olpe zu Basel erschien.

Das new Testament — durch Jacob Beringer levit. 1537. Folio. Mit Holzschnitten des augsburgischen, nach Strassburg übersiedelten Malers und Formschneiders Heinrich Vogtherr, dessen Kunstweise zwischen der Burgkmaierschen und der des jüngern Holbein die Mitte hält. Die Bilder, deren jedes eine Folioseite einnimmt, enthalten meist mehre Scenen zusammen, was noch an die ältre Illustrationsweise erinnert. Am Fleissigsten ist das Titelblatt ausgeführt, welches auch mit dem Zeichen des Meisters versehen ist.

Dies ist der späteste Druck, den wir unter Firma des Johannes Grüninger gefunden haben. In dems. Jahre mag der gelehrte Druckherr, dessen Name in der Geschichte des ältern Holzschnittbücherdrucks seine gesicherte Stelle hat, zu Strassburg verstorben sein. Sein Namens- und Geschäftsnachfolger war Bartholomäus Grüninger, der 1535 das Leben Barbarossa's und 1537 die Historie vom Hug Schappler (Hugo Capet), beide Schriften mit Holzschnitten der schwäbisch-elsässischen Schule, zu Strassburg druckte.

Grünler, s. unter „Leipzig.“

Grünsfeld, badisches Städtchen unweit Bischofsheim an der Tauber, früher zur Grafschaft Rieneck gehörig, mit alter Kirche, worin sich ein treffliches Bildhauerwerk des Würzburger Meisters Tilmann Riemenschneider befindet: das Grabmal der Gräfin Dorothea von Rieneck, welche in erster Ehe mit dem Landgrafen Friedrich v. Leuchtenberg und später mit dem Grafen Asmus v. Wertheim († 1509) vermählt war.

Grünstadt in der hardtgebirgischen Pfalz, mit den Trümmern der Burg Alt-Leiningen und dem ehemaligen Schlosse der Grafen v. Leiningen-Westerburg, dessen Räume jetzt zur Werkstätte für Steingutwaaren benutzt werden. (Als man sich vor einiger Zeit noch um den Geburtsort des berühmtesten Holbein stritt, wurde neben Augsburg und Basel auch Grünstadt an der Hardt in Ehrenfrage gestellt, doch nur durch eine mutende Stimme, die des Professors Seybold.)

Grünsteine, s. unter „Steinarten.“

Grünwald, südlich von München liegender Ort, zu dem ein schöner Buchenwald führt. Genüber Pullach, wo man die Spuren eines römischen Heerwegs und die Reste eines dreifach bewallten Römerkastells vorfindet.

Grünwedel, Münchner Künstler, den wir aus dem Festalbum kennen, das die Künstler und Handwerker der Isarresidenz 1850 dem Könige Ludwig überreichten. Dort spendete Grünwedel ein Stück freiheitkrieglicher Romantik: Lützow's wilde Jagd. (Wol derselbe Künstler, der als Steinzeichner in einem illustrirten Druckwerke genannt wird, das 1841 zu München unter dem Titel erschien: *Harfentöne. Andachtbuch für gebildete Christen. Mit Bildern und Randzeichnungen* (in Farbensteindrücken), *entworfen von J. F. Lentner, auf Stein gez. von E. Grünwedel und H. Ehrl.*)

Grupello, Gabriel von, auch Gripello, Crepello und Cripello. Er selbst

schrieb Grupello. Berühmter Bildhauer und Bronzegiesser, geboren zu Brüssel 1643. Sein Vater Bernardo stammte aus Mailand und diente als Capitain der Kavallerie in Brabant. Seine Mutter hiess Cornelia Cives. Ueber die Bildungsgeschichte dieses Künstlers ist nichts Zuverlässiges bekannt. Im J. 1695 wurde er aus Brüssel an den Hof des kunstsinnigen Kurfürsten Johann Wilhelm nach Düsseldorf berufen und bekleidete dort, zufolge eines am 3. Mai 1695 ausgefertigten Patents, worin er zugleich als Ritter des h. römischen Reichs bezeichnet ist, die Stelle eines Statuarius. In seinem 55. Jahre heirathete er die kaum zwanzigjährige Maria Dauzenberg.

Unter den zahlreichen Bildwerken Grupello's in Marmor und Erz ist die bronzene Reiterstatue des Kurfürsten Johann Wilhelm auf dem Marktplatze zu Düsseldorf wol das berühmteste. Dieselbe wurde im J. 1711 aufgestellt. Eine andre Statue desselben Fürsten in Marmor befindet sich im Schlosshofe zu Düsseldorf. Mehre Marmorbilder des Meisters stehen auf der Stiege, welche in die Säle der ehemaligen Düsseldorfer Gemäldegallerie führt. Drei kolossale Marmorstatuen, Minerva, Juno und Venus darstellend, befanden sich bis vor Kurzem in dem Karmelitessenkloster zu Düsseldorf, woselbst eine Tochter Grupello's als Nonne lebte. Der Schwetzinger Garten besitzt ausser einem Merkur, welcher zur Gruppe der drei angeführten Göttinnen gehört, noch zwei Minervenbilder und eine aus dem Bade steigende Galathea, eins der vorzüglichsten Werke Grupello's.

Drei Jahre nach dem Tode seines Gönners, des Kurfürsten, im J. 1719, kehrte Grupello nach Brüssel zurück und wurde dort zum Gross-Statuarius der Niederlande ernannt, wodurch er mehrfache Privilegien genoss; indessen scheint er wegen vorgerückten Alters wenig mehr gearbeitet zu haben, wie denn auch die in Brüssel befindlichen, von ihm herrührenden Werke fast alle aus einer frühern Zeit herstammen. Die vorzüglichsten sind folgende: der im Museum aufbewahrte Springbrunnen aus weissem Marmor mit einem Triton und einer Nereide, eine ausgezeichnete Arbeit, die ursprünglich für die Brüsseler Fischerzunft gefertigt, dem Künstler die Summe von 60,000 Livres eintrug; im Park die Marmorstatuen des Narciss und der Diana; in der Kirche *Notre Dame des victoires* das Grabmal des Fürsten v. Latour. Ausserdem befanden sich noch in Brüssel mehre kleine Bildhauerarbeiten, unter andern die Cäsarenbüsten; auch ist Mehres nach Wien gewandert. Ein aus Elfenbein gefertigtes Kruzifix wird in der kais. Schatzkammer zu Wien bewahrt. Ein andres, welches seiner Familie gehörte, wurde durch Unkenntniss eines spätern Besitzers verschleudert. Das in der Nikolauskapelle der Münsterkirche zu Aachen befindliche grosse Kruzifix soll ebenfalls ein Werk Grupello's sein. Die von ihm gefertigten Kruzifixe sollen häufig das Monogramm *G. v. G.* unter einer der Fersen des Kristus tragen.

Grupello hatte einen Sohn, welcher gegen den Willen des Vaters in den Jesuitenorden trat, und drei Töchter, deren eine einen gewissen Poyck von Erenstein heirathete, welcher auf seinem Gute Erenstein, nahe bei dem Dorfe Kirchrath, etwa zwei Stunden von Aachen, lebte. Unser Künstler, bereits in den Jahren vorgerückt, zog mit seiner Gattin zu dieser verheiratheten Tochter, bei welcher er am 20. Juli 1730 in einem Alter von 87 Jahren starb und in der Familiengruft in der Kirche zu Kirchrath beigesetzt wurde. *C. B.*

[Verfasser dieses Artikels, Karl Becker zu Würzburg, ersucht uns noch beizufügen, dass sich in der k. Sammlung zu München vier Hautreliefs in Bronze von Meister Grupello befinden. Sie stellen Jesum vor Kaifas, die Geisselung, die Dornenkrönung und die Schaustellung Kristi vor dem Volke dar. — Aus der Literatur haben wir in Anmerk zu bringen das Schriftchen vom Baron v. Reiffenberg: *sur le sculpteur belge Gabriel de Grupello.* Brüssel 1848.]

Grupo de Zaragoza. So benennt man eine Marmorgruppe von Don José Alvarez († 1827), welche, aufgestellt in der Vorhalle des Madrider Museums, eine Scene aus der Vertheidigung Saragossa's 1808—9 darstellt. Dies Bildwerk verdient unstreitig in patriotischer, nur nicht in künstlerischer Hinsicht grossen Beifall. Wir erblicken hier einen Sohn, der seinen verwundeten Vater gegen einen französischen Söldner vertheidigt. Der Gedanke ist überaus glücklich, denn diese Einzelthat erweitert sich aus ihrer geschichtlichen Beschränktheit zur Thatsache der ewigen Menschheit, unter deren wesentlichen Merkmalen die kindliche Liebe eins der schönsten ist. Solche Bildwerke, möchten sie nun kunstvollkommen sein oder künstlerisch zu wünschen übriglassen, sollte man an den Strassen und nicht in Museen aufstellen.

Gruppe — so nennt man die Vereinigung mehrer Figuren oder ganzer Figurenreihen zu einem grösseren Ganzen. Schon in den Frühzeiten der Griechenkunst, in der sogen. Tempelkunstzeit, waren mehr oder minder umfängliche Figurenverbindungen nichts Seltenes; namentlich finden wir solche als Schmuck der Tempelgiebel

oder als grössere Weihgeschenke. Die einzelnen Figuren erscheinen hier äusserlich voneinander getrennt, aber nicht selbständig; sie sind stets der Haupthandlung untergeordnet, und selbst eng vereinigte kleinere Gruppen, wie die Frauen im Giebel des Parthenon, der Pädagog mit dem Knaben unter den Niobiden, erhalten doch ihre volle Geltung erst im Zusammenhange des Ganzen. Die Schönheit dieses Ganzen aber offenbart sich zuerst in der Disposition der Figuren. — Von solchen Gruppungen unterscheiden sich nun wesentlich diejenigen plastischen Gruppen, welche auch materiell eine abgeschlossne Einheit bilden. Denn während in jenen alle Momente der Handlung in ihrer Breite dargelegt, ausgeführt und durch Nebenfiguren motivirt werden können, fasst sich in diesen die ganze Handlung in kürzer oder kürzest gemessenem Raume zusammen. Die Schönheit letzter Gruppen beruht mithin vornehmlich auf der Komposition der Theile. Die Schwierigkeiten derselben wachsen natürlich mit der Zahl der zu verbindenden Theile in geometrischer Proportion. Während bei zwei Figuren eine und dieselbe Handlung sich oft in sehr verschiedner Weise als künstlerische Einheit erfassen lässt, wird bei drei Figuren schon die blose Nothwendigkeit eines äussern Gleichgewichtes weit geringere Wahl übriglassen.

Die aus rundwerklichen Gestalten zusammengesetzten Gruppen, womit in der schönsten Periode hellenischer Kunst die Giebel der Tempel geschmückt wurden, sind ohne Frage das Grossartigste was die Kunst jemals ersonnen und ausgeführt hat. Sie erheben sich über alles andere Gruppenwerk ungefähr in demselben Maase, wie die Goldelfenbeinkolosse eines Pheidias und Polykleitos über alle andern Einzelfiguren hervorragen.

„Die runden vollen Figuren“, schreibt der altkunstkundige Welcker, „wirken nicht bloss lebendiger als flach oder halb erhobene, weil sie von mehren Seiten zugleich und von verschiedenen Standpunkten aus verschieden gesehen werden können, sondern auch kräftiger und eindringlicher durch das grössere Spiel der vollen Beleuchtung, welche das Täuschende im Eindruck vermehrt, und durch die Schatten, die sie auf einander und in den Grund zurückwerfen. Der Rahmen, in welchen die Gruppe eingeschlossen ist, gewährt den Vortheil der Abschliessung im weiten offenen Luftraum, in den sie durch mächtige schöne Säulen wie durch ein hohes Postament emporgetragen wird, und den der pyramidalischen Anordnung. Diese erscheint hier ohne den Schein der Künstlichkeit und Absicht als eine nothwendige, und durch die Vortheile, die in ihr liegen, werden die Beschränkungen, welche die architektonische Form auferlegt, weit überwogen. Der Hauptperson die Mitte anzuweisen, ist der bildlichen Darstellung natürlich; die Mitte des auszufüllenden Giebels ragt so viel hervor, dass durch sie die Berechtigung, die Hauptperson zu vergrössern und dadurch die Bedeutung der ganzen Vorstellung mehr zu veranschaulichen, gegeben ist. Wenn die schon im Homerischen Schild des Achilles vorkommende Convenienz der alten Kunst überhaupt, dass sie untergeordnete Personen verkleinert, durch die kleinere Figur sie mehr andeutet als ausdrückt, und hierdurch die Verhältnisse selbst deutet, dem mehr von der empirischen Wahrheit beherrschten als in die Gedanken eingehenden Betrachter der Bildwerke gewöhnlich fremdartig bleibt, so hat doch auch der modernste Geschmack nie Anstoss genommen, an der hervorragenden Stellung der Athene in den Gruppen von Aegina, des Zeus als Vaters der Athene, und der Athene und des Poseidon, über welche der Spruch erfolgt ist, am Parthenon, des Apollon, des Dionysos am delphischen Tempel, des Zeus bei dem Rennwettkampf in Olympia oder in der Gigantomachie in Agrigent. Ebenso wird man sich leicht vertragen mit Sterblichen unter der Spitze des Dreiecks von hervorragender Grösse, wodurch von beiden Seiten her der Blick über die durch Stellung und Grösse niedrigeren Personen auf sie als die ersten immer wieder zurückgeworfen wird, wie Niobe, Pirithoos, Atalante als Siegerin über den Eber.“

Keine der grossen antiquarischen Entdeckungen unsrer Tage hat einen so mächtigen Einfluss auf die Kunstübung der Gegenwart ausgeübt wie die wiedereröffnete Anschauung der alten Giebelgruppen. Seitdem die Aegineten zu München, die Gruppen vom Parthenon zu London aufgestellt sind und die längst bekannten Niobiden ihre richtige Gruppirung nach diesen Mustern erhalten haben, ist die Manier der Renaissance, in Giebelfeldern Reliefs anzubringen, als unzweckmäsig dargethan, und so haben wir auch schon, während des kurzen Zeitraums von dreissig Jahren, die guten Folgen der nähern Kenntniss antiker Giebelgruppungen in Deutschlands, Frankreichs und Englands Hauptstädten verspürt, wo wir nunmehr die Giebelfelder von Kristentempeln, Museen, Theatern, Hochschulgebäuden, Gewerbehallen und Börsen mit Gruppen runder Statuen geschmückt finden. Nachdem der Augenschein gelehrt dass die Griechen in der Blütenzeit ihrer Kunst es so gemacht haben, kam

hinterdrein die Theorie mit ihrem Beweise, dass es nach den Gesetzen der Optik so sein müsse.

Was über künstlerische Gruppung im Allgemeinen noch zu sagen, mag in Folgendem zu kurzer Berührung kommen.

Werden zwei Gestalten zu einer Gruppe vereinigt, so dient jede als Glied eines höhern Rhythmus, und beide müssen sich, wenn auch innerlich verschieden, doch im Wesentlichen symmetrisch entsprechen. Werden drei Gestalten verbunden, so ist ihr Rhythmus auch ein dreigegliederter, wie in der Charitengruppe; die Mitte wird sich als das Herrschende, als das die andern Theile Verbindende und Stützende darstellen. Man begehrt aber, dass dergleichen Gruppen nach dem Prinzipe der Pyramide oder des Dreiecks mit spitzen, nach oben gewendeten Winkeln angeordnet werden. Sind die Gestalten verschiedner Grösse, so bietet sich die Anordnung von selbst, indem die grössere zum Mittelpunkte der übrigen genommen wird. Die Laokoongruppe liefert dafür das deutlichste Beispiel. Bei Gestalten von nicht merkbarer Verschiedenheit der Grösse ist diese Gruppirung dadurch zu gewinnen, dass man die mittlere höherstellt oder höhersetzt oder dass man den Seitenfiguren zur Erhebung der Mittelfigur dienende Stellungen gibt. Dasselbe Gesetz gilt, wo mehr als drei Figuren in Verbindung gesetzt werden; die Mitte bildet sich dann, wie bei den Giebelgruppen, durch eine das Ganze beherrschende Figur, um welche die andern in symmetrischer Folge zu beiden Seiten sich ausbreiten. Das Relief folgt bei Anordnung seiner Theile den gleichen Gesetzen; auch reichere Gruppen können hier nach jenem Prinzipe mit vorragender Mitte geordnet werden. Anders freilich verhält es sich bei epischen und dramatischen Scenirungen. Bei jenen entfaltet sich der Zug in längerer und manchfaltigerer Ausdehnung seiner Theile, welche in sich selbst die Gestalten bei allem Wechsel in möglichst symmetrischer Folge haben und sich zu der grössern Reihe als Glieder eines umfassenden Ganzen verbinden. Im dramatischen Relief ist jede Gruppe als etwas Selbständiges der ihr zugrundeliegenden Idee entsprechend gegliedert, aber jede der eigens gegliederten Gruppen dient hier wiederum als Glied eines grössern, die ganze Handlung umfassenden Organismus der Gestalten.

Beispiele plastischer Gruppungen.

Ausser den schon oben berührten zu grossen Geschichtgruppen geordneten Statuenreihen in Giebelungen hellenischer Tempel sind folgende unter den gewöhnlichern Begriff der Gruppung fallende Werke in Anmerk zu bringen.

Die rossebändigenden Dioskuren auf Monte Cavallo zu Rom, zwar in dieser Arbeit Römerzeitwerk, aber doch höchst schätzbar als gute Nachbildung eines Grosskunstwerkes pheidiassischer Schule.

Ino Leukothea (die *Matuta* der Römer) mit dem Gottkind auf linkem Arme, eins der edelsten Werke der Hellenenkunst, pheidiassischer Zeit würdig, aus parischem Marmor. Sonst in Villa Albani, jetzt in der Münchner Glyptothek. S. die Abb. im Art. Gewandung. Nähere Beschreibung im mythologischen Artikel. — Eine spätere aber noch gut griechenzeitige Leukothea mit dem kleinen Bacchus, aus pentelischem Marmor und ebenfalls trefflich gewandet, steht im Louvre, wo sie für Messalina mit dem kleinen Britannicus gilt.

Marmorgruppe der Niobe, der „schmerzenreichen Mutter des Alterthums", mit der zu ihren Füssen hingestürzten, ihr Haupt im Mutterschoose bergenden Tochter, Mittelgruppe der nach aller Wahrscheinlichkeit von Skopas herrührenden Niobidenreihe, welche das Giebelfeld eines hellenischen, dann eines römischen Apolltempels geschmückt hat. Aufgefunden 1583 vor Porta San Giovanni zu Rom. Aufgestellt in den Uffizien zu Florenz. Ueber diese hochtragische Gruppe, die edelschönste ihrer Art, die uns aus Tagen der Hochblüte hellenischer Kunst erhalten ist, haben wir weiterzusprechen im Art. „Hellenenkunst." Hier erinnern wir nur an die treffliche Abhandlung von F. G. Welcker: *über die Gruppirung der Niobe und ihrer Kinder*. Bonn 1836.

Die Gruppe der beiden Ringer in der Tribuna zu Florenz, das Symplegma der ringenden Söhne der Niobe, als Komposition die Lösung, die herrlich gelungne Lösung einer der schwierigsten Aufgaben welche sich die Bildhauerei jemals gestellt hat und überhaupt möglicherweise stellen kann. Wer aus den mehr oder weniger unglücklichen Bemühungen so mancher keineswegs verdienstlosen Künstler eine Vorstellung davon geschöpft hat, wie schwer es ist den Stein oder das Erz in Handlung zu setzen, der wird mit Staunen die lebendige und schöne Wahrheit sehen, mit welcher in dieser Marmorgruppe das höchste Moment eines mit der äussersten Kraftanstrengung geführten Ringkampfs ausgeführt ist.

Ganymed vom Adler emporgetragen, Gebild des Atheners Leochares, nachbildlich erhalten in einer vatikanischen Gruppe. Gewiss ist die Erfindung, wie wir sie aus dem Nachbilde noch ersehen, eines grossen Künstlers würdig; namentlich ist die über die Grenzen der Plastik fast hinausgehende Aufgabe, eine schwebende Gestalt zu bilden, theils durch die richtige Vertheilung des Gleichgewichts, theils durch eine dem Auge verborgene rückseitige Stütze sehr glücklich gelöst.

Hermes und Hefästos (Merkur und Vulkan), Gruppe aus parischem Marmor im Louvre. Leider sehr restaurirt und fragmentirt; die Köpfe aufgesetzt. In den alten Theilen lässt die Feinheit sowie eine gewisse Strenge der meisterlich ausgebildeten Formen auf Ausführung nach einem Erzwerke lysippischer Zeit schliessen.

Die berühmte Laokoongruppe, auf Ueberraschung berechnetes Kunststück rhodischer Meiselmeisterschaft, laut Plinius das Gemeinwerk dreier Künstler: des Agesandros, des Polydoros und Athenodoros. Aufgefunden auf der Trümmerstätte der Titusthermen, zuerst um 1488, zu welcher Zeit man *„drei schöne Faunetti auf einer Marmorbasis, alle drei von einer grossen Schlange umringelt“**) entdeckte, aber infolge geistlicher Zwischenkunft wieder verscharrte; zum Zweitenmal 1506 durch Felice de Fredis, der sie in seinem auf den Titusbädern angelegten Weingarten ausgrub und an Julius II. überlieferte, welcher das Kunstwerk im Belvedere aufstellte. (Jetzt in eignem *Gabinetto del Laocoonte* des vatikanischen *Museo Pio-Clementino.*) Auf den besondern Artikel „Laokoon“ verweisend, schweigen wir diesenorts über die von Winckelmann, Lessing, Göthe, Welcker, Brunn und Andern sattsam besprochene Marmorgruppe der Diadochenzeit. Wir stellen hier nur das Hebbelsche Epigramm hin:

Was die Wahrheit vermag, das zeigst du deutlich, o Gruppe,
Deutlicher zeigst du jedoch, dass sie nicht Alles vermag.

Die berühmte marmorne Stiergruppe, darstellend die Strafung der Dirke durch Zethos und Amfion, Schaukunstwerk rhodisch geschulter Meiselvirtuosen, der lydischen Gebrüder Apollonios und Tauriskos, einst auf Rhodus, dann zu Rom im Besitze des Asinius Pollio, im 16. Jahrh. aufgefunden in den Ruinen der Caracallischen Thermen, hierauf im Besitz der Familie Farnese (daher „farnesischer Stier“), jetzt mit den übrigen farnesischen Kunstschätzen aufgestellt zu Neapel. (Abb. im mythologischen Artikel „Amphion.“) Die reiche Gruppe des Stiers, deren Hauptfiguren die beiden Söhne der Antiope, der Stier und die an dessen Hörner mit Stricken geknüpft werdende Dirke bilden, überschreitet eigentlich die Grenzen der Skulptur; denn auf den ersten Blick macht sie immer zuerst den Eindruck einer verworrenen aufgehäuften Masse, gleichend einem kleinen auf seiner viereckten Basis errichteten Thurme oder Kegel. Aber bewundernswürdig ist es, sobald man nun zu unterscheiden anfängt, wie sie dann von jedem Punkt aus, den man im Herumgehen einnehmen mag, nur gut zusammengehende Linien bietet und von jeder Seite eine Ansicht gewährt, ein Ganzes macht, das man für eine selbständige Komposition nehmen möchte. Die Seele der Erfindung in diesem Werke höchster Virtuosität liegt in dem gewählten prägnanten Momente, der den nächstfolgenden unmittelbar hervorruft und fast mit Nothwendigkeit denken lässt. Wir erkennen nicht blos die Vorbereitung zur rächenden That, sondern eigentlich schon die Rachethat, die Schleifung selbst. Die Gruppe gleicht einer Mine die im Losgehen begriffen, denn mit grösster Kunst ist sie wie gewaltsam in den Augenblick zusammengefasst, wo sie sich auf die regelloseste, wildeste Art entfalten soll. Der Kontrast dieser Scenen, furchtbare, rascheste, endlose Bewegung als unausbleibliche Folge eines durch Kraft und Gewandtheit herbeigeführten und glücklich benutzten flüchtigen Augenblicks des Stillhaltens geben dem Werke Leben und Energie in wunderbarem Maase. Und es ist in dieser gewissermasen in die Gruppe eingeschlossenen Darstellung der Entwicklung selbst eine gewisse Entschuldigung für ihre kühne Aufgipfelung gegeben, denn in einer gewissen Richtung lässt sich das Höchste oft nur erreichen durch Hintansetzung der einen oder andern sonst beobachteten Rücksicht. Die Anordnung der Basis mit ihren Unebenheiten und ihrem vielfältigen Beiwerk, von welcher die brüderlichen Künstler des Ganzen ganz besondern Nutzen für die Aufstellung der verschiednen Figuren gezogen, erklärt sich hinreichend durch die Oertlichkeit der Handlung, wofür man den Felsengipfel des Kithäron anzunehmen, und durch den Zeitpunkt solcher Rachethat, welche wol nur an einem dionysischen Fest sich ereig-

*) Wortlaut aus einer Mittheilung über den Fund, welche Luigi di Andrea Lotti di Barberino brieflich unterm 18. Febr. 1488 nach Florenz an Lorenzo il Magnifico übermittelte. Vergl. Gaye: *Carteggio ec. I. p.* 285.

net hat. Man bestaunt das Ganze als Werk einer in Prunkkunst abirrenden Meiselmächtigkeit, die sich in grossartig reicher Komposition zeigen wollte, aber der äussern Grossartigkeit und dem Streben nach Schaustückwerk die tiefere Belebung, die eigentliche Begeistigung der den Gedanken tragen sollenden Figuren opferte. So kommt es, dass von allen Gesichtern dieser berechneten Figurenpyramide nur eins, das der Opfergestalt der Rachescene, zu entsprechendem Ausdruck gelangt.

Ares und Afrodite in der Stellung der Siegreichen, Statuengruppe zu Florenz. (*Wicar: Collect. de Florence III. pl.* 12.) Dieselbe wundervolle Gruppe, in welcher die alte Kunst den Sieg liebreizender Schönheit über die rauhe Kraft darzustellen liebte, findet man in Villa Borghese. Venus als Entwaffnerin des Mars war eine Darstellung ächtrömischen Geschmacks. Den Römern lag dies Götterpaar ganz besonders am Herzen; Venus als Mutter der Aeneaden und Mars als Vater der Romgründer waren die Ahnen des Volks der Romuliden. Die Gruppe in der borghesischen Villa, etwa halblebensgross, ist von hoher Vortrefflichkeit. Die Göttin hat ihr siegreiches Werk schon begonnen; ihr Fuss ruht bereits auf einem Rüststücke, den Beinschienen. Jetzt hat sie den Gott mit beiden Armen sanft umschlungen und löst in dieser Stellung leicht und zierlich das Wehrgehenk auf. Zwar nur die Scheide hängt noch an demselben, das Schwert hält der trotzig dastehende Kriegsgott noch in der Hand, und an seinem linken Arme wiegt sich der kriegerische Schild. Aber die Liebgöttin scheint zu wissen, dass wer den Finger hat auch bald die Hand und den Arm erhält mit allem was dranhängt. Der Trotz im Gesichte des Schlachtengottes ist allzu ernsthaft um nicht halb erzwungen zu sein. Er wird bald ganz dem Zauber unwiderstehlicher Schmeicheleien weichen. So wenigstens scheint Amor der Schalk zu denken, denn schon hebt er, zur Seite der göttlichen Mutter stehend, die gezündete Fackel empor.

Die zarte Gruppe des Eros und der Psyche, welche sich umschlungen halten und die feinen Lippen leise berühren. Reizende, durchgefühlte Figürchen, deren lebenvolle Gruppung durch Vervielfältigungen in jeder Grösse bekannt ist. Man sieht diese Umarmungsgruppe, deren Linienführung von keinem ähnlichen Werke erreicht wird, zu Rom im Venuskabinette des Kapitolinischen Museums. [S. Abb. auf folg. S.]

Die Chariten in unterlebensgrosser Marmorgruppe, Römernachbild eines verlornen ausgezeichneten Griechenwerks, in der Libreria der Domsakristei zu Siena. Eine Charitengruppe aus schlechter Römerzeit im Louvre erscheint als entartetes Nachbild desselben Urbildes.

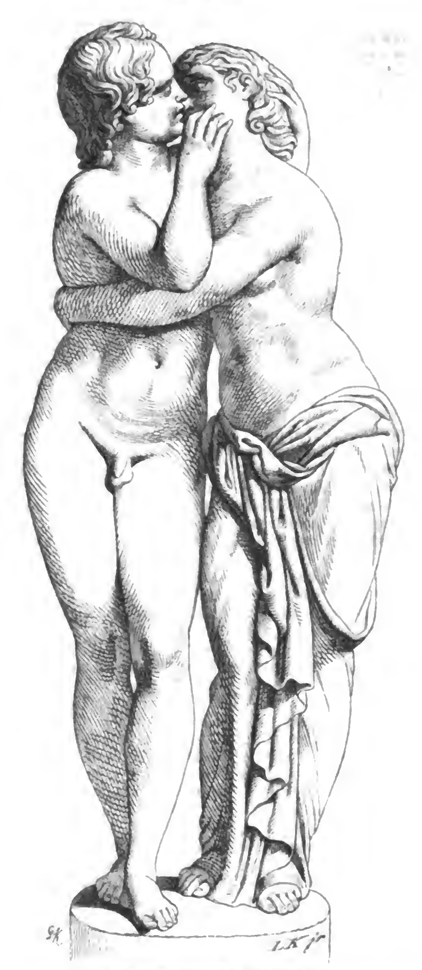
Kolossalgruppe des Tiber mit der Wölfin, von 5′ 4½″ Höhe bei 9′ 9″ Länge, ein Hauptwerk der Römerkunst, jetzt im Louvre. Der lorberbekränzte Flussgott, in halbliegender Stellung, stützt seinen linken Arm auf eine Urne, neben welcher die Wölfin mit ihren Pfleglingen Romulus und Remus ruht. In der Linken hält der Gott sein Ruder, in der Rechten ein mächtiges schön gearbeitetes Füllhorn. In den grossen edlen Zügen seines Antlitzes erkennt man den Sohn des Zeus, des Stammvaters aller Flüsse; dabei bezeugt sein vorwaltender Ausdruck von Güte und Milde, dass das Horn der Hülle und Fülle nicht zum Scheine in seiner Hand ruht. Die Körperformen sind angemessen für solchen Flussherrn breitgegeben und meisterlich weich behandelt. In den etwas starken Brüsten wie in der grössern Ausladung der Hüftknochen verräth sich die Römerarbeit, im vernachlässigten Gewand aber die Kunstepoche der Kaiserzeit bis Trajan. Die Gruppe kam als Raubstück Napoleons nach Paris, von wo sie 1815, im Jahre der Rückerstattungen an die beraubten Länder, nicht wiederausgeliefert ward. Ein Epigramm darauf, von Wilhelm Müller, lautet:

Eures vergötterten Stromes Koloss, wo ist er geblieben,
Romulus Volk? — In Paris liess ihn Canova zurück. —
Aber was bracht' er zum Tausche dafür von dem Strande der Seine? —
Feinen polirten Geschmack und Komplimente dazu.

Gruppe des Nilgottes mit den vielen ihn umspielenden holden Kindern, gleich der Tibergruppe ein Hauptwerk der Römerkunst, jetzt aufgestellt im Braccio nuovo des Vatikanpalastes.

Perseus und Andromeda, antike Marmorgruppe der kön. Sammlung im Georgengarten zu Hannover. (Vergl. Karl Friedr. Hermanns „Perseus etc.“ Göttingen 1852. Mit einer Steinzeichnung von Prof. Oesterley, wodurch diese Gruppe, die im vorigen Jahrhundert zweimal nähere Besprechung erfahren, zum Erstenmal publicirt wird.)

Ergreifende Gruppe des endenden Barbarenpaars, irrig „Pätus und Arria“ benannt, ein Hauptwerk der Römerkunst in Villa Ludovisi zu Rom. Es ist die Darstellung eines Barbarenhäuptlings, der nach Tödung seines Weibes, das er da-



(*Kapitolinische Gruppe.*)

durch vor Knechtschaft und Schande rettet, sich selbst mit grimmig gegen den anstürzenden Feind gewendetem Blicke das kurze Schwert von oben herab dicht unter dem Halse in die Brust stösst. Auf den ersten Blick scheint uns dies Meisterwerk durch unrichtige Restauration des rechten Armes um einen Theil seiner Schönheit gebracht zu sein. Jetzt steht nämlich der Arm so, dass er von vorn das Gesicht des Mannes fast völlig verdeckt, sodass man dasselbe nur von der Seite ungehindert betrachten kann. Zu diesem anscheinenden Fehler kommt noch, dass der Barbar sein kurzes Dolchschwert, das er sich durch den untern Hals in die Brust stösst, so gefasst hält (den Daumen der um den Schwertgriff geballten Hand nach unten), als

hol' er vielmehr zu gewaltigstem Hiebe gegen andringenden Feind aus. So aber ersticht sich schwerlich Jemand, da solche Haltung der Waffe einem gegen die eigne Brust geführten Stosse schlechterdings alle Kraft rauben muss. So scheint uns denn, dass die alte Stellung des Armes umgekehrt gewesen, wodurch der Ellbogen herausgekehrt und das Gesicht freier wird. Bildhauer bemerken dagegen, die jetzige Haltung sei nothwendig, denn der Krieger sei mitten im Kampfgewühle, im Augenblicke höchster Noth, wo keine Zeit bleibe das Schwert erst noch in der Hand umzudrehen. In diesem Werke macht sich, wie in dem ganz verwandten unter dem Namen des „sterbenden Fechters", so recht der römische Realismus geltend. Welch ein Raffinement, das inmitten der eignen tiefsten Sittenverderbniss die rauhe Tugend und den sittlichen Heldenmuth des verachteten „Barbaren" sich zum ästhetischen Kitzel künstlerisch darstellen lässt! Denn dass Werke wie diese auf Bestellung oder Befehl siegreicher Imperatoren und Provinzenbezwinger geschaffen wurden, kann gar nicht in Zweifel kommen. In dieser herrlichen Barbarengestalt, in diesem Häuptlinge, der das sterbende, in die Knie gesunkne Weib noch im Tode stützend mit dem linken Arme umschlingt, ist all das wilde Heldenthum jenes trotzigen Freiheitsmuthes ausgedrückt, welcher selbst einem Cäsar, den gallischen Barbaren genüber, Achtung abgewann. (Vergl. Adolf Stahr: ein Jahr in Italien I. 189 f.)

Marmorgruppe von Menelaos, dem Schüler des Pasitelisten Stephanos, in der Villa Ludovisi zu Rom. Wir erblicken in derselben eine weibliche Figur mittlern Alters in zutraulichem Gespräche mit einem noch nicht völlig herangewachsenen Jünglinge. Man hat diese Gruppe verschieden getauft, als Elektra und Orest, als Penelope und Telemach, als Aethra und Theseus. Für jede dieser Benennungen lassen sich Gründe anführen, deren aber keiner so schlagend ist, dass man die eine vor den andern bevorzugen dürfte. Ein Theilchen der Schuld, dass wir über die Bedeutung unklar bleiben, trägt der Künstler, sofern er eine bestimmte Handlung nicht scharf genug karakterisirt, sondern zu einem liebevollen Verhältniss zwischen Mutter und Sohn oder ältrer Schwester und jüngerm Bruder im Allgemeinen verflacht hat, einem Verhältniss, dem von reinmenschlichem Standpunkte zur Schönheit sicher nichts gebricht, das aber dennoch nur zu einem Genrebilde, nicht zu historischer Darstellung ausreicht. Nichts desto weniger nimmt diese in erster Kaiserzeit entstandene Gruppe unter den zu Rom befindlichen Antiken eine bedeutende Stelle ein, da sie sich den vielen, wenn auch noch so vorzüglichen römischen Kopien griechischer Vorbilder genüber selbst dem ungeübtern Blicke leicht als eine Urarbeit offenbart. Freilich fehlt die frische, lebendige und weiche Modellirung, welche in den Werken der besten Griechenzeit uns das vorhergegangene Studium ganz vergessen und das Kunstwerk wie unmittelbar aus der Natur in Stein verkörpert erscheinen lässt. Ebensowenig bemerkt man in Menelaos' Werke ein Prunken mit technischer Meisterschaft und gelehrtem Wissen, wie es die vorangegangnen Werke der kleinasiatischen Griechen dargethan. Es ist mit einem Worte ein nüchternes „Fleisswerk;" der Grad der Vollendung ist hier überall ein gleichmäsiger, und zwar von der Art, wie ihn der Künstler bei gewissenhaftem Studium und bei verständiger Benutzung des Modells auch ohne besondre Bravour zu erreichen vermochte. Vergl. Heinr. Brunn: Gesch. der griech. Kstlr I. 598 f.

Unterlebensgrosse Jünglingsgruppe, von Winckelmann Orest und Pylades, von Lessing Schlaf und Tod, von Andern Hermes, der eine Seele ins Todtenreich führt, von noch Andern einfach eine Freundschaftgruppe genannt, sonst in Villa Ludovisi, dann in San Ildefonso, jetzt im Madrider Museo. Diese berühmte, vielbesprochne Antike zeigt uns zwei junge Männer, welche sich zu gemeinsamer Wandrung in die Unterwelt verbunden zu haben scheinen. Der Fackelträger hat die eine Fackel auf die linke Schulter gelegt und zündet die andre auf einem bekränzten Altare an, diese für den Begleiter, der ihm zögernd, schwankend, träumerisch folgt, den Arm um den Nacken des Führers schlingt und so zugleich sich stützt und die Eile der Schritte hemmt. Man sieht wie schwer es dem Gefährten fällt, in der Blüte des Lebens den geheimnissvollen Weg zu gehen. Die Stellung seines Fackelführers ist eine vorwärts gerichtete, wie die eines zur Wanderung entschlossnen Mannes, aber keine vom Altar und vom Gefährten abgewendete, welche das Vermeidenwollen eines traurigen Anblicks besagen könnte. Die Kränze, womit beide Köpfe geschmückt, sind unverkennbar Olivenzweige mit ihren Früchten; der Olivenkranz aber deutet auf eine Todtenweihe hin. (Vergl. über dies römerzeitige Kunstwerk die trefflichen Bemerkungen Quandts in dessen spanischer Reise. Leipzig 1850, S. 220—230, wo auch eine vernünftige Restauration der in Fehltheilen wahrscheinlich nur missverständlich ergänzten Gruppe umrisslich gegeben ist.)

Zwei Marmorgruppen lüsterner Faune, wahre Kunstwerke aus Herkulanum oder Pompeji, aber Darstellungen die nach heutigen Begriffen den Anstandgesetzen zuwidersind, in einer *camera segreta* (*cabinet phalique*) der Studj zu Neapel.

Silen voll Freude über das Bacchusknäblein auf seinen Armen, guter Griechenzeit würdiges Werk, nur in römischen Nachbildungen erhalten, deren vorzüglichste, etwa aus Hadrianischer Zeit, sich im Louvre befindet. In sogenanntem Grechetto ausgeführt.

Früchtehaltender Knabe mit dem Pantherlein auf den Armen, hübsch erfundnes, zierlich ausgeführtes Römerkunstwerk, etwa aus Hadrianischer Zeit. In Griechenmarmor ausgeführt. Sonst in Villa Borghese, jetzt im Louvre.

Lagergruppe von Mann und Weib auf einem Sarkofage aus Thessalonich. [Abbild in B. V. S. 370.]

Die Gruppen der Chariten (Grazien), Horen (Jahrzeiten) und Mören (Parzen) am berühmten sogen. Altar der zwölf Götter, im Louvre. Aus der Kunstzeit der choragischen Denkmäler.

Apoll mit Artemis und Leto, guterhaltne und höchst schätzbare Reliefgruppe von ebenso scharfer als netter Arbeit, ebenfalls im Louvre.

Reliefgruppe der Klytämnestra, Elektra und Chrysothemis, namhaftes Griechenwerk, in einigen verletzten Theilen leider durch Restaurantenhand etwas verkümmert, im Florenzer Museo. (Abb. im Art. Elektra.)

Zeus mit Hera und der bittenden Thetis, nach dem ersten Gesange der Iliade (Vers 495), Reliefgruppe im alterthümlichen, hier mit der grössten Schönheit und Feinheit gepaarten Griechenstile. Die Hera erinnert in der Form des Gefältes und Haares und in der zierlich steifen Weise, womit sie das Gewand emporhebt, noch ganz an die ältre Art der sogenannt choragischen Denkmale, während Zeus und Thetis in der Freiheit und Schönheit der Komposition, im Adel und in der Grazie der Bewegung ganz auf der Höhe der Kunst stehen. Da dies herrliche, aus Turin in den Louvre gekommne Gebild die Unterschrift DIADVMENI trägt, so kann man es allerdings nur als römerzeitige Nachbildung eines Altgriechenwerkes betrachten. Der genitivisch untergesetzte Name in sehr grossen Buchstaben besagt schwerlich einen Künstler, wol eher den ersten Besitzer, der das vielleicht in Griechenland selbst bestellte Nachbildwerk mit Eigenthümerbezeichnung verlangt hatte.

Die Grazien um den Pan, herrliche Reliefgruppe an einer bacchischen Vase im Neapler Museo. Die drei Huldinnen, in Gewandung, tändeln und schäkern mit dem ungelenken bockfüssigen Pan, und es scheint als wollten sie ihn zum Tanze nöthigen, wenigstens reichen sie sich, ihn in ihrer Mitte habend, die Hände und zerren ihn dabei am Gewande; auch ist ihre Bewegung so leicht und gelenkig, als ob sie sich eben auf den Zehen zum Aufspringen erhöben. Eine, die ihn am Gewandzipfel gefasst hat, macht mit der Hand eine Bewegung, als ob sie damit den Takt schlagend ihn ermuthigen wolle; er selbst wendet sich gar launig naiv von ihnen weg und dreht sich mit dem Kopfe so wirklich komisch-schüchtern und tölpischschämig herum, als ob er sich förmlich fürchte seine Ungelenkheit auf solche Probe stellen und in solcher Gesellschaft blicken zu lassen. An der Erde zwischen Denen, von welchen er sich abwendet, scheint ein Weinschlauch zu liegen, gleichsam als sei er ihm zum Preis ausgesetzt. Komisch rührend, schmerzlich entsagend sieht Pan auf diesen hin, denn sein spitzig dicker Bauch zeigt wol, dass solch ein Preis eine Verlockung für ihn ist; aber bei aller Fröhlichkeit, bei aller Lust und Lebensfreude ist der reiche Schöpfer leichter Flötenpoesie doch ein zu schlauer und ernster Mann, als dass er seine Würde preiszugeben gedächte.

Gruppe des Fauns, der die bacchantische Nymfe trägt, in dem schönen, als Fest des Ikarus benannten Basrelief im Neapler Museo. Das ganz betrunkne, noch sehr jung scheinende Nymfchen zeigt sich ganz aufgelöst von süsser Lust; sie hängt über Arm ihres faunischen Trägers, mit Kopf und Armen vornüber, mit den Füsschen noch ungewiss und ohnmächtig auf dem Boden tappend. In dieser reizenden Figur ist die Gewalt des süssen Rebengottes zu unvergleichlichem Ausdruck gekommen. Wie halbtodt erscheint das Nymflein, und doch sieht man auf den ersten Blick, dass sie nur durch äusserste Weinseligkeit in Ohnmacht aufgelöst ist.

Mars mit der Lanze einen schlangenfüssigen Titan bekämpfend, Hochschnitt auf einem Sardonyx des Antikenkabinets im Louvre. (Eine Art Vorbild für das kristliche Bild vom drachenerlegenden Michael.)

Gruppe der Kreuzabnahme am Egsterstein in Westfalen. (Vergl. den Art. Egstersteine.)

Die hochreliefirten Heiligenpaare in Gesprächstellungen in den Arkadennischen des Domlettners zu Bamberg.

Die Hochreliefgruppen an der Kanzel zu Wechselburg in Sachsen, um 1180. Opfer der ersten Brüder. Opfer Abrahams. (Letzte Darstellung eine der ausgezeichnetsten dieses Gegenstandes, welche die Mittelalterkunst hinterlassen hat.)

Marianische Gruppe im halbkreisrunden Thürfelde der goldnen Pforte zu Freiberg im sächs. Erzgebirge. Aus dem ersten Drittel des 13. Jahrh. Die krongeschmückte Himmelskönigin auf dem Throne hat auf dem Schoose ihr Gottkind, das sich in freier Bewegung segnend gegen die drei Morgenländer wendet, die knieend ihre Geschenke darbringen. Zwei Engel rechts und links zuhäupten der Jungfrau bringen Weltkörper dar; Engel Gabriel aber steht zwischen ihr und dem frommen Pflegvater, der mit einer aus Resignation und Theilnahme gemischten Empfindung nach der Gruppe sich umsieht.

Grabsteingruppe einer Frau sammt mitbeerdetem Kinde in der Elisabethkirche zu Marburg. 1200—1300. Das Weib hält in ihrer auf der Brust ruhenden Rechten eine Rose, während ihre Linke dem Kopfe des mit gefalteten Händchen ruhenden Kindes gleichsam zum Kissen dient.

Kreuzgruppe am Lettner des Domes zu Naumburg. Aus der Zweithälfte des 13. Jahrhunderts.

Biblische Gruppen von Giovanni Pisano an den Kanzeln zu Pistoja (in Sant' Andrea 1301) und zu Pisa (im Dome 1320).

Gruppe der Heilandstaufe, eins der Erzbildwerke von Andrea Pisano an der Südthür der Florenzer Taufkirche. Aus dem J. 1330. Abb. in unserm Art. Florenz.

Marienkrönung von Sebald Schonhofer an der Liebfrauenkirche zu Nürnberg. Um 1360.

Statuenreihen der klugen und thörigen Jungfrauen an der Brautthür von St. Sebald zu Nürnberg. Aus der Schonhoferschule.

Verlobungsgruppe eines Ritters mit seinem Fräulein, minnezeitwürdiges Steingebilde am südlichen Wendelthürmchen des Rottweiler Kapellthurmes. Um 1380. (Abbild im Art. „Germanische Bildkunst.")

Abendmahlspendung an Geistliche und Laien im holzgeschnitzten Triptychon in der Kirche zu Tribsees in Pommern. Aus der Neige des 14. oder aus dem Beginne des 15. Jahrh.

Biblische Reliefgruppen von Lorenzo Ghiberti an der östlichen, köstlichen Erzthür der Florenzer Taufkirche. Aus dem Zeitraume von 1424—1456. Abbild einer herrlichen Judenmuttergruppe, die ganz den Eindruck einer frisch aus dem Leben gegriffnen macht, ist in unserm Art. „Florenz" gegeben.

Die von Engeln emporgetragne Magdalene, namhafte Holzgruppe am Lukas Moserschen Altare zu Tiefenbronn. 1431.

Marmorreliefgruppen der Musiker und Sänger, sonst an der Domorgel, jetzt im Museo zu Florenz, vor 1438 fallende Jugendarbeiten des Ghibertisten Luca della Robbia.

Reliefgrüppchen historischen und mythischen Inhalts in den Einfassungen der Erzthüren am Haupteingange von St. Peter zu Rom, zwischen 1439—47 fallende Arbeiten, welche dem Antonio Filarete zugeschrieben werden.

Gruppe des Marientodes am Schnitzaltare des Kostnitzer Domes, Werk des Simon Halder aus den Jahren 1460—66.

Leidenschaftliche Gruppe der Grablegung, vergoldetes Thongebilde von Donatello († 1466) über einer Kapellthür von Sant' Antonio zu Padua.

Kreuzgruppe in grossen Holzfiguren, Mittelwerk des Fritz Herlinschen Altarschreines, und die Kristgeisselung, kleinern Maasstabes, in der gothischen Bekrönung desselben Schnitzaltars in St. Jakob zu Rothenburg an der Tauber. Von 1466.

Marienkrönung in grossen Holzfiguren, Altarwerk vom Tiroler Meister Michael Pacher zu St. Wolfgang im Salzkammergute. Grossartig in Anordnung und Stil. Von 1481.

Marienkrönung am Schnitzaltare der Liebfrauenkirche zu Krakau. Werk des Veit Stoss aus den Jahren 1484—86.

Grablegung in lebensgrosser Gruppung, Altarschnitzwerk Peter Lohkorns zu Schwäbisch-Hall. (Um 1487.)

Der Auferstandne mit dem seine Wundmale untersuchenden Zweifeljünger, Gruppung von Andrea Verrocchio († 1488) am Aeussern von Orsanmichele zu Florenz.

Wiegergruppe über der Thür der vormaligen Frohnwaage zu Nürnberg, Waagemeister mit seinem Gehilfen und dabeistehendem Käufer, Hochbild voll Lebenswahrheit von Adam Kraft aus dem J. 1497.

Reliefgruppen aus der Legende des Heiligen von Assisi an der Marmorkanzel in Santacroce zu Florenz, von Benedetto da Majano († 1498).

Apostelgruppe am Mariengrabe in einem der Erzbildwerkchen, welche sonst einen Altar der venedischen Kirche della Carità schmückten und jetzt in der venediger Akademie bewahrt werden. Von unbekanntem Meister der Zweithälfte des 15. Jahrh.

Gruppe des knienden Vittore Capello vor der h. Helena, durch eigenthümliche Naivetät anziehendes Bildwerk von Antonio Dentone in Santi Giovanni e Paolo zu Venedig. Aus der Zweithälfte des 15. Jahrh.

Hochrelief der kindsäugenden Madonna in Sta. Trinità zu Lucca (vormals in S. Ponziano als *Madonna della Tosse* verehrt), Werk des lucchesischen Meisters Matteo Civitali († 1501).

Maria mit der Heilandsleiche im Schoose, Gruppe von Michelangelo Buonarotti in St. Peter zu Rom. Aus dem J. 1499. — Reliefgruppen der h. Familie im Florenzer Museo und in der Londner Akademie. (Beide Reliefs unvollendete Jugendstücke des vielseitigen Grossmeisters.)

Grablegungsgruppe von Adam Kraft. 1507. Funfzehn lebensgrosse Rundfiguren in einer Blende der Holzschuherkapelle auf dem Johanniskirchhofe zu Nürnberg.

Kreuzgruppe in Freigestalten von unbekanntem Meister auf dem Domfriedhofe zu Frankfurt am Main. 1509.

Thronende Maria mit Petrus und dem Täufer zuseiten, statuarische Gruppe des Erzaltars in der Zenokapelle von San Marco zu Venedig, berühmtes Gemeinwerk der Lombardi (Pietro und Antonio) aus der Zeit von 1505—1515.

Die Urmenschen am Schlangenbaume, zwei Reliefgruppen von Ludwig Krug aus den Jahren 1514 und 15. In der Bildwerksamml. des neuen Berliner Museums.

Die engleinumflatterte Grussgruppe im Rosenkranzwerke des Veit Stoss in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Aus dem J. 1518.

Reliefgruppen aus der Legende des h. Sebald, von Peter Vischer, am erzbaldachenen Heiligengrabe zu Nürnberg. (1507—1519.)

Lebensgrosse thongebrannte Gruppe des Marientodes von dem lucchesischen, zu Ferrara gebildeten Meister Alfonso Cittadella, gen. *Alfonso Lombardo*, Werk von höchst würdiger Haltung im Oratorio della Vita zu Bologna. (1519.)

Reliefgruppen von Jacopo Sansovino, von Antonio und Tullio Lombardo, von Girolamo Campagna und Andern, in der Heiligenkapelle von Sant' Antonio zu Padua. (1520—1550.) Von der Hand des Jacopo Tatti, gen. Sansovino, die Erweckung des ertrunknen Mädchens; von Antonio Lombardo der Heilige, der ein Windelkind zum Sprechen bringt, damit es für die Mutter gegen den Vater zeuge; von Tullio Lombardo die Heilung des Knabenbeins und St. Anton die Leiche eines Geldsacks öffnend und an der Herzstelle nur einen Stein findend; von Girolamo Campagna endlich die Erweckung eines verblichnen Jünglings zur Zeugenschaft für den angeklagten Vater.

Kristus bei Martha und Maria, Erzbildwerk Peter Vischers von 1521 in der Altpfarre zu Regensburg. — Dann die schöne Marienkrönung am Godenschen Grabmal im Erfurter Dome. Werk desselben Erzmeisters aus dems. Jahre.

Flachbild der Grablegung, ein schön angeordnetes, doch nicht vorzüglich ausgeführtes Vischerwerk von 1522 in der Aegidienkirche zu Nürnberg.

Hochbildliche Gruppe der Kreuztragung von Meister Konrad Vlauen 1523 in einer Nische am Chore der Steffanskirche zu Wien.

Krönung der Jungfrau, grosses Statuenwerk, eine Perle altdeutscher Holzbildnerei vom Meister H. L. 1526, im Münster zu Breisach.

Flachbild des geigenden Orfeus, welcher nach seiner Eurydike umblickt, undatirtes Erzwerkchen Peter Vischers († 1529) in der Bildwerksammlung des neuen Berliner Museums.

Erzreliefgruppen von Andrea Riccio († 1532) in Sant' Antonio zu Padua, im Louvre zu Paris und in der Akad. zu Venedig.

Reliefgruppen aus dem Marienleben, ganz vorzügliche Leistungen an einem Altar in einer Kapelle am Domkreuzgange zu Augsburg. 1540.

Hochrelief der Marienkrönung an der Hauptkirche zu Landshut. Sehr schöne, holbeinische Kunstwirkung verrathende, also wol gegen Mitte des 16. Jahrh. gearbeitete Gruppe eines unbekannten Bildners.

Sehr edle Reliefgruppen von unbekanntem rheinischen Meister am Eltzischen Grabmale in der Karmeliterkirche zu Boppard. 1548. (Höchst ausgezeichnet die Taufe Kristi und die unter dieser Darstellung angebrachte Gruppe zweier Engelknaben, welche eine Schale mit dem Täuferhaupte halten.)

Treffliche Gruppe der engelgestützten Heilandsleiche, Werk des Veronesers Girolamo Campagna (um 1550) in San Giuliano zu Venedig.

Marmorreliefgruppen, die Hauptbegebenheiten aus dem Leben Kaiser Maxens verbildlichend, auf 24 Tafeln an den Seitenflächen des Kaisermonuments in der Hofkirche zu Innsbruck. (20 Bildwerke der Kölner Gebrüder Abel, vollendet 1563; die vier letzten Tafeln von der Hand Alexander Kollns, vollendet 1566.)

Reliefgruppe der Grablegung Kristi, Arbeit in dichtem Kalkstein von der Meisterhand des Jean Goujon († 1572). Die Anordnung des sehr flach gehaltnen Reliefs zeugt von ächt künstlerischem Verstande. Die Motive in der Gruppung sind ergreifend; der Ausdruck der verschiednen Köpfe durchweg edel und karaktertreffend.

Graziengruppe von Germain Pilon († 1590). Vgl. Art. Grazien.

Sabinerraub, kühne Steingruppe von Giambologna († 1608).

Elfenbeingruppe der Urmenschen von Leonhard Kern († 1663), sehr kunstreich in der Komposition. (Stück der Bildwerksamml. des neuen Berliner Museums.)

Gruppe des Proserpinenraubes, beachtenswerthe Leistung von Bernini († 1680) in der Villa Ludovisi zu Rom.

Tragische Gruppe des krotonischen Milon, marmornes Hauptwerk des Pierre Pujet († 1694). Der Meister hat den Augenblick gewählt, wo der Athlet, welchem die Hände in den gespaltnen Baumstamm geklemmt sind, von einem Löwen angefallen und zerrissen wird. Während Milon vergebens seine Hände loszumachen sucht und vor Wuth, Schmerz und Verzweiflung laut aufschreit, schlägt der grimmige Feind seine Zähne und Krallen in das Fleisch des wehrlos Gefesselten ein, welcher seinem grässlichen Ende nicht entrinnen kann.

Der nymfenbediente Apoll, Reliefgruppe von François Girardon († 1715) in der grossen Grotte der Apollbäder zu Versailles. (Abbild im Künstlerart.)

Proserpinenraub, statuarische Gruppe, Ausführung von demselben Meiselvirtuosen, nach einem Entwurfe von Charles Lebrun. (Abbild unter Girardon.)

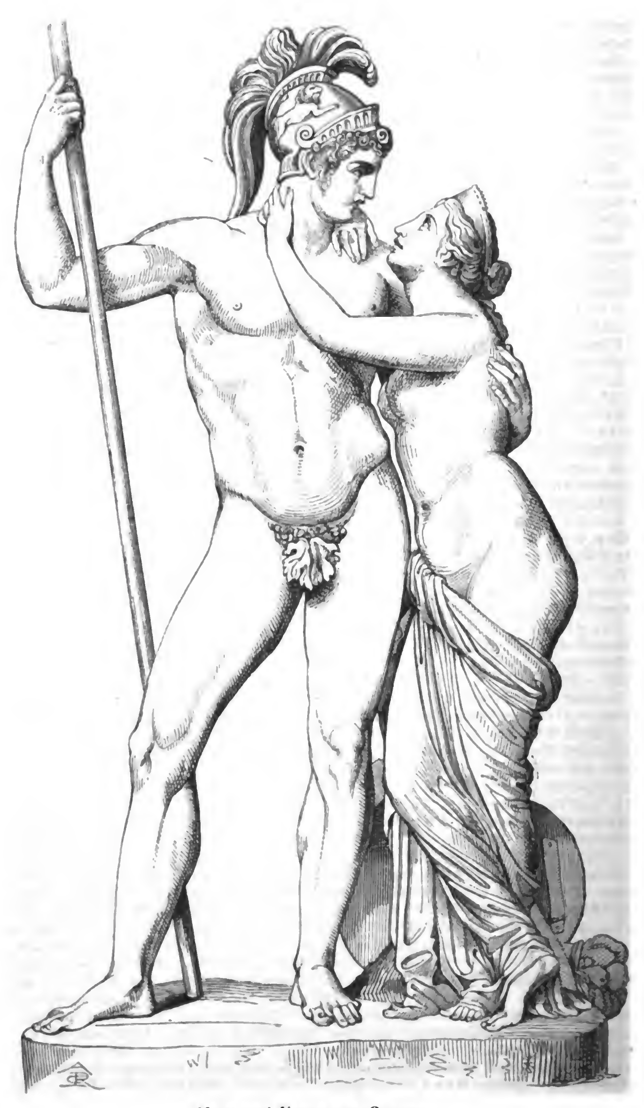
Grabsteingruppe einer Frau und des mitbeerdeten Kindes, Meisterwerk von August Nahl in der Kirche zu Hindelbank bei Bern. Nach 1751. Besungen von Albrecht Haller und Martin Wieland. (Abbild im Art. Grabdenkmale, B. V. S. 424.)

Marmorgruppe der Heldin von Saragossa, von Don José Alvarez, im Madrider Museo. (Vergl. Art. *Grupo de Zaragoza.*)

Statuarische Gruppe des Mars und der Venus vom Meister Canova. (S. Abb. auf folg. S.) — Die meisterhafte Kolossalgruppe des den Kentaurenkönig Eurhytus besiegenden Theseus, vollendet 1819, aufgestellt in dem nach dem Vorbilde des athenischen Theseion erbauten Theseustempel im Volksgarten zu Wien. — Die Gruppe der von Amor umarmten Psyche, die einen Schmetterling auf dessen Hand setzt, im Louvre. — Die Schmachtgruppe der Huldinnen, in Woburn-Abbey und in der Leuchtenbergschen Gall. (Abbild im Art. Grazien.) — Pietà für den Hauptaltar des vom Meister gestifteten Rundtempels zu Possagno im Venedischen.

Berühmte Gruppungen von Thorwaldsen. Graziengruppe (Abb. im Art. Grazien). Adlertränkender und adlergetragner Ganymed (Abb. im Art. Adler). Gruppen des Alexanderzuges (Abb. im gleichnamigen Artikel). Reliefgruppen der „Nacht“ und des „Tages.“ In Gestalt eines schönen Weibes, das gesenkten Hauptes, mit den beiden Kindern „Schlaf“ und „Tod“ in den Armen, still durch den tiefen Raum hinschwebt, hat der Meister die Nacht versinnbildet. Um das Haupt der Schwebenden windet sich ein einfaches Tuch, worunter sich ein Kranz der schlafbringenden Mohnblumen verräth. Während des leisen, durch milde Flügelschläge bezeichneten Fluges ruht der linke Fuss der Beschwingten gemächlich über den rechten geschlagen. (Abb. im Art. Abend.) Im Taggebilde erscheint die fröliche Hemera oder (vielleicht richtiger) die Eos, hinschwebend über die Erde und die Morgenrosen ausstreuend über den Osthimmel. An ihrer Schulter lehnt der heitre Hesperus mit hochgehobner Fackel. — Reliefgruppung Adams und Evens mit ihren Kindern. — Griechengruppe in der Reliefdarstellung Homers, der seine Gesänge vorträgt.

Kolossalgruppe des Herkules mit der Hebe, Hauptwerk des Dänen Adolf Jerichau. Man hat in dieser Gruppung eine Restauration des vatikanischen Torso sehen wollen, aber nähere Vergleichung ergibt sofort die Verschiedenheit. Bei



Mars und Venus von Canova.

Jerichau sitzt Herkules, in der Rechten die Schale haltend, welche die neben ihm stehende, von seiner Linken umfasste Hebe mit Nektar füllt. Das Zurückgehen des linken Armes unterscheidet die Gestalt des Herkules wesentlich vom vatikanischen, dessen Arme unverkennbar nach vorn, über dem linken Schenkel an der Keule sich kreuzten. Komposition, nämlich Anordnung im Allgemeinen, sowie Linien und Massen dieser Gruppe zeugen von einem klaren Sinn für Schönheit, während sich in den Formen das künstlerische Vermögen zu grossartigem Stile bethätigt. Wie Thorwaldsen einst an seinem Jason, so ist die Kunstkraft des ihm nachfolgenden Landsmannes an dem hebëischen Herkules erkannt worden.

Gruppe der fussverwundeten Venus mit dornziehendem Amor, berühmtes Werk des Pietro Tenerani, eines Meisters Thorwaldsenscher Schule, dessen Kunstweise etwa die Mitte hält zwischen Canova und Thorwaldsen. In den reizenden Zügen der in nackter Schöne daliegenden Göttin ist der Ausdruck des plötzlichen ungewohnten Schmerzes vorzüglich gelungen. (Marmorausführungen für den Fürsten Esterhazy, für den Herzog von Devonshire, für Kaiser Nikolaus und andre Besteller.)

Ruhende Venus, mit Amor scherzend, Marmorgruppe von Pompeo Marchesi im Belvedere zu Wien.

Hebe mit Ganymed, belobte Gruppe des Amerikaners Crawford. Die Hauptfigur von zarter Anmuth.

Die Erziehung des Bacchus, sehr anmuthende Gruppe von Heinr. Kümmel, einem zu Rom geschulten Hannoveraner, im Besitze des Königs von Hannover. Der wilde Knabe, der die Reben gepflanzt, kann des edlen Saftes nicht genug bekommen; da entzieht die Erzieherin ihm die Schale, worauf der Knabe sich auf Schmeichelbitten legt, wodurch nun eben ein eigenthümlich reizender Wettstreit entsteht. Die Auffassung, mehr dem Geist als den Formen nach antik, macht das Werk auch dem einfachsten Menschen verständlich, den hier die Anspielung auf griechisches Götterleben durchaus nicht stören kann ganz einfach die Erziehung im Verweigern des Uebermaases zu sehen. (Arbeit aus dem J. 1846.)

Die Marmorgruppe der Ino mit dem Bacchusknaben vom Engländer J. H. Foley. Liebenswürdig konzipirt und brav ausgeführt. Die Pflegerin spielt, halb zur Ruhe ausgestreckt, mit dem zeusischen Kinde, das zum Vorzeichen für seinen künftigen rebengöttischen Beruf nach der schmacken Traube hascht, welche Ino ihm hinhält. Das Motiv zu dieser plastischen Gruppe entnahm Foley wol jener grössern herkulanischen Farbengruppe, wo eine der Nymfen dem von Silen gehaltnen Knaben die Traube vorhält. Jene bekleidet stehende Nymfe verwandelt sich uns hier in eine nackt lagernde Weiblichkeit venusisch schönen Leibes und verselbständigt sich nun durch so artige Verbindung mit dem Knäblein zur bacchuserziehenden Ino.

Ino dem unersättlichen Knaben die Brust verwehrend, für Sir Robert Peel ausgeführte Gruppe von Richard Wyatt, voll Natur und Naivetät.

Amor und Psyche, Anmuthgruppe in ganzen Figuren vom Dessauer Woltreck.

Psyche mit Amor, äusserst anmuthende Gruppe von Carlo Finelli. Die jungfräuliche Seele den Liebgott zurückhaltend, der mit schmerzlichem Unmuth sich von ihr abwendet.

Die zefyrengetragene Psyche, Hauptwerk von John Gibson, ausgeführt für Sir George Beaumont, wiederholt für Don Alessandro Torlonia. Die beiden schlanken, leichtschreitenden, rosenbekränzten Jünglinge, welche die Winde bedeuten, haben die zarte Maid vom Aussetzungsfelsen auf ihre Schultern gehoben und halten sorgsam die holde Last, auf welcher ihre Blicke ruhen. Psyche, deren Gewand auf Schoos und Hüften herabgefallen, blickt mit etwas Vorneigung ängstlich zu Boden und lässt dabei die Hände auf Nacken und Schultern ihrer Träger ruhen. Es ist eine Gruppe von vollendeter Anmuth bei äusserst sorgfältiger Ausführung.

Gruppe der Horen, Werk von Carlo Finelli für Paul Demidoff. Die Jahrzeitgöttinnen erscheinen in tanzender Bewegung; ihren Leib bedeckt jener dünne gefältelte Ueberwurf, den man aus den antiken Bildwerken kennt, welche so hierodulisch bewegte Gestalten darstellen.

Friesgruppen der Jahrzeiten vom Stuttgarter Konrad Weitbrecht in Villa Rosenstein.

Reliefgruppe der Grazien im Rubenssaale der Münchner Pinakothek, vom Ludwigsburger Ernst Mayer.

Die Söhne der Niobe nach der Erzählung Ovids, Gruppe des Strassburgers Filipp Grass. Um 1835.

Die Kämpfergruppe von Ottin, einem Schüler Davids von Angers, ausgestellt zu Paris 1853. Dies an die Antike sich anschliessende Werk hat Beifall gefun-

den bei Allen welche die Ergebnisse eines gewissenhaften und geistvollen Studiums grosser Vorbilder hochschätzen.

Marmorgruppe des Achill mit der Penthesilea, begonnen von Rudolf Schadow, vollendet von Emil Wolff, im Schlosse zu Berlin.

Amazonengruppe von Emil Wolff, Hauptwerk dieses zu Rom geschulten Berliners. Eine an der Brust verwundete, aufs Knie gesunkne Amazone, welcher Helm und Waffen entfallen sind, blickt schmerzvoll zu einer Andern auf, die ihr zuhilfekommt und mitleidig sie zu halten sucht. Der Moment ist gut gewählt, Attitüde und Ausdruck wahr, das Detail sehr gut verstanden und behandelt.

Laokoonscene vom Venezianer Luigi Ferrari, in lebensgrossen Figuren modellirt für die Stadt Padua. Der junge Bildhauer hat den kühnen Gedanken gehabt die berühmte antike Gruppe gewissermasen fortzusetzen. So hat er denn eine spätere Scene dieses plastischen Tragödienstoffs gewählt, den weitern Augenblick, wo die Schmerzen und Gefühle des Vaters noch herbere Steigerung erleiden, indem vor ihm der eine seiner Söhne bereits entseelt liegt. Die ganze Gruppe stellt sich in schauerlicher Schöne imposant genug dar. Was man auch gegen die Zulässigkeit solchen Unternehmens einwenden mag, so hat man hier doch zuzugeben, dass der neuzeitige Künstler auf keine unwürdige Weise mit den Meistern des Alterthums gewetteifert hat. Leider ward ihm die Alternative gestellt, den Gegenstand entweder kolossal oder gar nicht zu behandeln.

Die Marmorgruppe Hero und Leander, in lebensgrossen Gestalten, vom Bremer Steinhäuser. Ausgestellt 1848. Hero, nur halb mit Gewand bedeckt, sitzt am Ufer, wo der eben emporgetauchte „Schwimmer der Liebe“ ihr zurseite liegt, sie umschlingend und sich halb an ihr aufrichtend. Sie hat sein Haupt gefasst und blickt ihm in das schöne, halb erschöpfte und doch liebeselige Antlitz. Die Komposition der Gruppe, bei dem wechselseitigen Umschlingen der Gestalten, war unstreitig eine schwierige Aufgabe; aber scheint es auch, dass hie und da der Rhythmus der Linien noch harmonischer lauten könnte, so ist doch gleichwol das Wesentliche der Aufgabe glücklich gelöst. Zugleich ist der Ausdruck des Gefühls nach den verschiednen Bedingnissen der Situation so lebendig gegeben und durch die Gestalten selbst durchgeführt, und ist in diesen eine so feine Beobachtung edelschöner Jugendformen entwickelt, dass man der Arbeit unbedingt einen sehr bedeutenden Rang unter den Leistungen der Gegenwart zuerkennen muss.

Elfenbeingruppe Phrixus und Helle, höchst anmuthendes Bildwerk vom Berliner Karl Fischer. (Ausgestellt zu Berlin 1846, dann auch auf der Weltausstellung zu London 1851.) Vgl. den Art. Elfenbeinarbeit, B. III. S. 410.

Gruppe des Orfeus und der Eurydike vom Münchner Peter Schöpf. Der Zaubersänger im Orkus vor dem grimmen Schattenbeherrscher sein begeistertes Lied anstimmend, um seine Theure, die schon seitwärts naht, der Schattenwelt zu entreissen.

Saffo den Amor liebkosend, Reliefgruppe desselben Bildners.

Reliefgruppe der Unschuld vom Memminger Johannes Leeb zu München. Liebliches Mägdlein mit Amoretten in einem Neste, die eben flüggewerden und in kindlich reiziger Bewegung sich zeigen, der eine eben im Begriff zu entschlüpfen.

Gruppe des Brudermords, zu Rom modellirt vom Leipziger Bildhauer Heinrich Knauer.

Gruppe der Sintflut, Hauptwerk von Kessels aus Maestricht, letzte Marmorarbeit dieses 1836 verstorbenen Meisters. Ein Mann ist auf einen schon von den Fluten bespülten Felsen gestiegen und zieht sein halbtodtes Weib nach, während ein Kind sich anklammert. Zwar wird man nicht mit Allem in dieser vielleicht zu absichtvoll pyramidalischen Komposition einverstanden sein; auch scheint das Detail an der Weibsfigur manchen Wunsch übrigzulassen; aber es ist eine Grossheit in dieser Gruppe, ein mächtiges Zusammendrängen einer ganzen Geschichte in eine einzige Scene, eine imposante Einfachheit, welche dies Werk höchst bedeutend machen.

Hagar und Ismael, namhafte Gruppe vom Schweizer Imhof, ausgeführt für die Grossfürstin Herzogin v. Leuchtenberg. Imhof wählte den Augenblick, wo der Knabe nach langer Wandrung kraftlos niedersinkt und nach Labung lechzt, während die unglückliche Mutter rathlos dasteht, ihr Kind verschmachten sieht, nicht einen Tropfen mehr im Kruge findet, nicht weiss woher nun hilfekommen soll. Die Auffassung ist äusserst glücklich und für die Plastik in hohem Grade geeignet. Es ist noch nicht der Ausbruch der Verzweiflung in Hagar: ihr wird die entsetzliche Wirklich-

keit erst allmälig klar und sie beginnt den vollen Umfang des Unglücks zu ermessen; noch sinnt sie, wenn auch halbbetäubt; noch hält sie Rettung, noch einen Ausweg für nicht ganz abgeschnitten. Sie steht neben dem Knaben, dessen Haupt rücksinkt, während er sich noch einmal aufzurichten sucht; ihre Rechte legt sie an den Kopf, ihre Linke hält das leere Gefäss; eben hält sie ein im Gehen. Es ist eine schlanke Gestalt voll Lebens und Bewegung; das meisterhaft behandelte Gewand lässt die Körperformen, soweit es dem Gegenstande gemäs, hervortreten; der Kopf aber, von edler Bildung, ist voll Gefühlausdrucks. Eine schönere Gewandgestalt wie diese Hagar war lange nicht gebildet worden. Aber auch in Darstellung des Nackten, wofür ihm die Gestalt Ismaels Gelegenheit gab, hat Imhof viel Geschick bewiesen.

Derselbe Gegenstand in Gruppe gebracht vom jungen sächsischen Bildner Wittich, der sich in diesem Werke, einer Frucht seines römischen Aufenthaltes, als eine entschiedene Kunstkraft ankündigt. (1853.)

David und Goliath, kolossal modellirte Gruppe von Luigi Ferrari. David setzt dem zubodenliegenden Riesen den Fuss auf den Leib, um ihm den Todesstreich zu geben. Thiermenschliche Ueberkraft und Fülle in Goliath, geistiger Jugendschwung in David sind in den beiden Gestalten mit regem strotzendem Leben zur Anschauung gebracht.

Gruppe des Erzengels, der den Satan stürzt, Werk von Carlo Finelli, ausgeführt für die verwittwete Königin v. Sardinien. St. Michael, eine majestätische Gestalt voll edler Ruhe mitten im Handeln, hält in der Rechten hochgeschwungen das Schwert. Neben und halb unter ihm liegt linkerseit der Niedergestürzte, von dessen gen Boden gekehrtem Haupte nur das Kraushaar sichtbar ist, dessen fleischiger Nacken aber und übriger Körper sich in vortrefflicher Modellirung zeigt. Das Ganze von bedeutender Wirkung.

Passionsgruppen in der Aukirche zu München, gepriesene Arbeiten des Wieners Fidelius Schönlaub.

Pietà, sehr schön gedachte Gruppe vom Westfalen Achtermann. Am Piedestale Reliefbilder der Leidensgeschichte. (Für die Stadt Münster bestimmtes Werk.)

Die Schmerzenreiche mit dem Kreuzabgenommnen auf ihrem Schoose, edel gebildete, ergreifende Gruppe des Dresdners Ernst Rietschel.

Gruppen der Barmherzigkeiten, Entwürfe nach den Worten der Bergpredigt von Meister Konrad Weitbrecht. (Einfach schön in der Anordnung, griechisch edel in der Gestaltung.)

Mädchen und Knabe, die als Freud' und Leid vereint durchs Leben gehen, gemüthvolle und anmuthig geformte Gruppe von Werner Henschel. (1846.)

Die herrlichen Giebelgruppen der Walhalla bei Regensburg, Hauptwerke von Schwanthaler, darstellend den Kampf und Sieg des Germanenthums und die Hauptmomente der Nordlandsage (letzte Gebilde in den Senkgiebeln des Innern.) Wundervoll ist besonders die Kampfgruppe im nördlichen Tympanon, wo sich Schwanthaler als wahrhafter Kunstdichter bewährt hat. Hier sehen wir die weltgeschichtliche Hermannsschlacht in funfzehn Statuen versinnbildet. Immitten steht Hermann der Cherusker in übermenschlicher Grösse als Heros, mit rückgeworfnem Mantel, mit Schild und Schwert, Arm- und Beinringen; mit dem linken Fuss stützt er sich auf Adler, Beile und Manipeln, die römischen Heerzeichen, die er gebrochen; Blick und Haltung ist links gegen den Feind gewandt. Zu seiner Rechten erschaut man die Elemente des deutschen Schlachten- und Volkslebens; ihm zunächst stehen deutsche Häuptlinge, voran Melo der Sigambrer, der laut Strabo den Aufstand gegen die Römer schon früher mit Glück anstrebte, daneben noch zwei der ersten Heroen Urdeutschlands, Kattumer und Segimer; dann ein Barde, zur Schlacht mit Saiten und Stimme begeisternd; darauf eine Seherin, eine der wahrsagenden deutschen Frauen, durch die Sümpfe heranschleichend; ihr zunächst eine Weiblichkeit, welche den Helm eines gefallnen, eine Manipel erobert habenden Greises bekränzt, zugleich das Haupt des Sterbenden unterstützend, wobei alle die, welche bei Klopstock in Kost gegangen sind, an Thusnelda und Sigmar denken können. Linkseit vom Heros, der die ganze Schlachtgruppe beherrscht, zeigt sich das heimatlose Söldnerleben der Römerlegionen. Dem Hermann steht zunächst ein Triarier; darauf ein Leichtbewaffneter, willens den Varus zu schützen, der sich eben das Schwert in die Brust stösst; hinter diesem ein knieender halbentwaffneter Legionär, haltend den adlertragenden Waffenbruder, der sterbend noch seinen Adler in den (mit Schilf angedeuteten) Sumpf zu versenken sucht. Dahinter ein im Sumpfe versinkender Römer, der noch zu Jupiter emporfleht; endlich ein sterbender Manipelträger, womit die Scene römerseit abschliesst.

Die Friesgruppen der Walhalla, darstellend das Germanenleben in Krieg und Frieden bis zur Umgestaltung des Germanenthums durch das Kristenthum, Meisterbildwerke von Martin Wagner.

Marmorgruppe der Slawenapostel Kyrill und Method, edle Kunstschöpfung des Deutschböhmen Emanuel Max (Bruders des Josef Max), vollendet 1846, aufgestellt in der Teinkirche zu Prag. Stichbekannt durch ein Blatt in Grossfolio von Karl Wiesner.

Gruppen der Zeitgenossen Friedrichs des Grossen an dessen Kolossaldenkmale von Rauch zu Berlin.

Schlachtgruppen der Gussreliefs am Fussgestelle der Kleberstatue zu Strassburg, Meistergebilde von Filipp Grass um 1840. (Schlachten bei Altenkirchen und bei Heliopolis.)

Feldzuggruppen der Wendelreliefs am Schafte der Vendômesäule zu Paris, Arbeiten aus den Jahren 1806—1810, nach den Entwürfen von Francesco Bosio.

Die vier Waterloogruppen, umgebend die Viktoriasäule des Belleallianceplatzes zu Berlin, Werke des berlinischen Meisters Fischer. Der Künstler hat in den Gruppen die vier Volkstämme dargestellt, welche an der Napoleon vernichtenden Schlacht theilhatten: die Nassauer im Beginn des Kampfes, die Engländer im heissesten Kampfgedränge, die Braunschweiger im Moment der Ermattung das Nahen der Preussen vernehmend und ein Dankgebet zum Himmel sendend, dann die Preussen nach errungenem Siege. Karaktervolle Wahrheit der Gestalten verbindet sich in der Darstellung mit inhaltvoller Allegorie. Die Gruppen gehören in Komposition und Ausführung zu dem Schönsten was die neure Skulptur in Berlin hervorgebracht.

Grabreliefgruppe zur Bedenkmalung der zehnjährigen Prinzessin Josefa Karolina († 1821) in der Theatinerkirche zu München. Meisterwerk von Konrad Eberhard. (Das Kind im Sterbebett mit der über die Tochter gebeugten, den Scheidekuss auf die verbleichenden Lippen hauchenden Mutter, nebst zwei den Vorhang lüftenden Engeln.)

Erzgegossne Grabmalgruppe einer jungen Mutter mit ihrem Kinde, welche der Engel ins Reich der Ewigkeit entführt, Gebild von Ludwig Schaller, Guss von Stiglmayer, auf dem Friedhofe zu Stuttgart.

Reliefgruppe des Heilkünstlers, in dessen Werkstätte ein Weib mit ihrem Kinde, ein Lahmer und andre Gebrestige hilfesuchen, am Fussgestell der Bildsäule des Orthopäden Heine zu Würzburg, vom Ludwigsburger Ernst Mayer zu München.

Giebelgruppe des Kunstausstellungsgebäudes zu München, in elf Statuen von Schwanthaler. Immitten steht Bavaria vor ihrem löwenbewachten Throne, mit Kränzen in Händen zur Spendung an die Künstler, welche beiderseit nahen mit ihren Werken.

Gruppe der Dioskuren des Weimarischen Musenhofes, vor 1850 entstandner Entwurf zu einem gemeinsamen Denkmale Göthes und Schillers in Weimar, von Kristian Rauch zu Berlin. Meister Rauch suchte in seinem Entwurfe den Höhepunkt der beiden Dichterexistenzen, ihr geistiges, durch Gedankenverkehr wie durch persönliche Freundschaft innig verbundnes Zusammenwirken, durch das Gestaltenpaar zum Verständniss zu bringen. Man lese den Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe und man wird empfinden, was der Künstler empfunden, als er seine Gruppe schuf. Die gegenseitige Einwirkung beider grosser Männer auf einander war es, welche den Dichter des Götz und Werther noch einmal jugendlich erglühen machte und den Dichter der Räuber schneller und sicherer seiner klassischen Höhe entgegentrug; sie war es, welche der pedantischen Trockenheit wie der verhimmelnden Ueberschwänglichkeit siegreiche Schlachten lieferte und die edelste Kunstform in reiner Schönheit über alle Irrthümer emportrug. Diesen hochbedeutenden Entwicklungsmoment unsrer nationalen Kultur sehen wir in der Rauchschen Skizze verbildlicht. Die Gestalten Göthes und Schillers treten uns hier in antikem Gewand entgegen; denn der Künstler glaubte, ideales Griechengewand werde hier zu einem plastischen Symbole des Gedankens, zu einem Mittel der Karakteristik für eine neuklassische Zeit und ihre beiden höchsten Genien. Unbekümmert, frei und leicht hat die hohe Gestalt des älteren Göthe, wie ein vom Leben und von der Welt erzogener Mann, der sich der Würde eigener Natur unbefangen überlässt, den Mantel um die Schulter geworfen; hoch aufrecht, den Kopf sogar ein wenig in den Nacken geworfen, steht er in freier Hoheit da. Schiller zeigt im Faltenwurfe des Gewandes eine strengere Ordnung nach Grundsätzen plastischer Repräsentation, wie ja auch seine Poesie stets nach dem Erhabenen strebte. Sein etwas vorgebeugtes Haupt deutet auf den geistigen Drang rastlosen Weiterschreitens; über seine

Züge fliegt ein Hauch schwärmerischer Begeisterung. Göthe hat mit der rechten Hand die Rechte des jüngeren Gefährten am Gelenke leise ergriffen, und hinter des Freundes Schulter erhebt er die Linke, in der ein Lorberkranz ruht. Nur zu sehr hat es Rauch verstanden, eine Art von Führerschaft in die Gestalt Göthes zu legen, als führe gewissermasen der ältere Freund den ebenbürtigen Genossen seinem Volke, der Zukunft entgegen, und doch in beiden Gestalten die freieste Selbständigkeit zu bewahren, die bei Schiller namentlich in der begeisterten Genialität seines Antlitzes sich ausspricht. Der Lorberkranz, mit welchem Göthe den Freund krönen zu wollen scheint, schwebt in der Hand des erstern grade zwischen beiden, des Preises gleich würdigen Häuptern. Die feine Auffassung, die sich in allen Intentionen des Kunstwerks bekundet, gibt demselben einen unbeschreiblichen Reiz. Trotzdem ist die Grossmodellirung nach diesem Vorgebilde für Weimar nicht beliebt worden. Es schien ungeeignet zu einer Erzgruppe auf öffentlichem Platze, wo alles Volk seine Dichtergrössen in jeder Beziehung lebenswahr, also auch zeittrachtlich zu sehen verlangt. Was hilft es, dass die gepaarten Dichter in antikem Kostüm, mit Toga und Tunika und nackten Armen und Beinen Schiller und Göthe bedeuten sollen, wenn sie es bei solcher Erscheinung in den Augen des Volkes nimmermehr sind!

Dichtergruppe, Entwurf für ein öffentliches Denkmal zu Weimar, vom Dresdner Meister Ernst Rietschel. (1852.) Es sind die Bildnissgestalten Göthes und Schillers die vor uns stehen, genommen nach Alter und Tracht aus dem letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts, in welches vornehmlich ihr gemeinsames Wirken fällt, schon in der blosen Anlage sprechend ähnlich und im Kostüme vollkommen zeittreu; Schiller im langen Gehrock, Göthe im Frack oder sogenannten Degenkleid, beide in kurzen Beinkleidern, Strümpfen und Schuhen. Beide stehen in gleicher Richtung und fast auf gleicher Basis gegen uns gewendet, nur scheint Schiller im Gehen begriffen, während Göthe fest ruht. Schiller hält in seiner Linken eine Schriftrolle, Göthe legt seine linke Hand mit leichter Vertraulichkeit auf Schillers rechte Schulter, beide halten mit ihren rechten Händen gemeinsam einen Lorberkranz. Zwischen beiden, wol mehr aus technischen als poetischen Gründen, steht ein Stück Eichstamm. — Suchen wir uns zunächst in die Auffassung des Künstlers hineinzudenken. Eine Gruppe war gefordert; denn wie in Norddeutschland, namentlich in Weimar, beide Dichter zu einer Art Kollektivbegriff geworden, der durch die Herausgabe ihres Briefwechsels eine noch festere Gestalt bekommen, so dass man beide Namen fast immer nur in Verbindung nennt, so sollte dies äusserlich in dem ihnen gewidmeten Denkmal, mithin in einer Gruppe dargestellt werden. Es galt nun die Beziehungen aufzufinden und auszudrücken, in denen das Verhältniss beider Männer, und zwar unter sich und zur Welt sich ausspräche, ohne die Linien zu verwischen, in denen die streng geschiedene Eigenthümlichkeit jedes Einzelnen sich kundgibt. Es musste mithin Schiller, der vor- und aufwärts strebende Idealist, im Gegensatz zu der in sich und der Gegenwart befestigten Ruhe Göthes dastehen, es durfte auch der Unterschied des reinen Dichters vom staatsmännischen Dichter oder dichtendem Staatsmann wenn nicht hervorgehoben, doch berührt werden. Das Verhältniss beider unter sich kann nicht ohne Hinblick auf das verschiedene Lebensalter beider gedacht werden; aber obschon Schiller durch Göthes Verwendung nach Weimar (oder Jena) berufen worden, so wäre doch die Vorstellung grundirrig, die dem Göthe eine Art Einführungs- oder Empfehlungsrecht bei der Nation zuschriebe. Vor der Nation war Schiller der gefeierte und geliebte Dichter, noch ehe der Bund mit Göthe geschlossen war. Es war aber ein Bund, nur nicht der eines Orestes und Pylades, oder welches Bild man dafür zu wählen geneigt sein möchte; sondern der Bund zweier hochbegabter, nach demselben Ziele strebender, sich gegenseitig ergänzender Karaktere, von denen der ältere dem jüngern volles Vertrauen schenkt und der jüngere dasselbe als selbstverständlich unbefangen hinnimmt. Das gemeinsame Verhältniss beider zur Welt ist nur in der Anerkennung ihres Wirkens, in dem Beiden gemeinsamen Ruhme Deutschlands grösste Dichter zu sein, zu finden; und zwar so, dass man erkennt wie Schiller an den bereits festgegründeten Ehren des ältern Dichtkunstgenossen theilnimmt, und dieser ihm willig die Berechtigung zuerkennt. Das Zeichen des Ruhmes ist der Lorberkranz, und indem Beide ihn halten, ist das gemeinsame Verhältniss beider zur Welt vom Künstler dargestellt. — Die lebendige Darstellung, die freie, natürliche und schöne Bewegung und karakteristische Haltung, in denen des Künstlers Befähigung vorzugsweise sich kundgibt, treten einem in der Gruppe so bestimmt entgegen, dass niemand sie übersehen oder gar verkennen kann. Was in dieser Beziehung in der Stellung Schillers, der Haltung seines Kopfes, der Bewegung der Füsse etc. etwa noch vermisst wird, steht offenbar auf Rechnung des „Entwurfs", dessen Modifikation und Durchbildung der Künstler

sich jedenfalls vorbehalten hat. Anders verhält es sich mit der Wahl des Kostüms. Dass für das Denkmal der beiden ersten Dichter Deutschlands, bestimmt auf offenem Platz in einer deutschen Stadt, ihrem Wohnort, aufgerichtet zu werden, die Wahl der griechisch-römischen Toga und Tunika beseitigt worden, wird wol nachgrade allgemeiner Billigung sich erfreuen. Ob nun der in Folge davon gemachte Uebergang zur strengen Beobachtung des Zeitkostüms der einzig richtige Ausweg war, ist eine andre Frage. Rietschel hat allerdings in seinem „Lessing" zu Braunschweig bewiesen, dass selbst bei engster Beschränkung auf das Zeitkostüm eine vollkommen künstlerische Behandlung möglich ist. Aber in seinem Entwurfe der Dichtergruppe hat er für Göthe eine Art der Zeittracht (den höfischen Frack oder das Degenkleid) gewählt, die aus greifbaren Gründen durchaus vermieden werden musste. Wol mag Rietschel durch den Gedanken geleitet worden sein, das besondre Verhältniss Göthes zum weimarischen Hof andeuten zu sollen; allein der Vortheil, der ihm zur Vervollständigung seines Bildes dadurch erwächst, steht in keinem Verhältniss zu dem offenbaren Nachtheil, den die Gruppe erleidet, indem das vornehmere Kleid für den Gesammteindruck durchaus ein Uebergewicht verleiht, das durch nichts aufgewogen wird, und demzufolge Göthe immer mit dem Ansehen eines Protektors, ja beinah eines fürstlichen Protektors auftritt. — Wenn es Rietschel von gewissen Seiten verübelt worden, dass er dem Schiller keinen Zopf gedreht, so darf man wol zur Rechtfertigung des Künstlers und zum Schutz des Dichters daran erinnern, dass Danneckers im J. 1792 nach dem Leben modellirte Büste (der Kanon für alle Schillerbildnisse) bereits ohne Zopf ist. — Noch glaubt man eines Urtheils gedenken zu müssen, das gegen das Hauptmotiv der Gruppe, den gemeinschaftlichen Kranz, gerichtet ist, als ob sie sich ihn gegenseitig streitig machten, als ob Deutschland nur Einen Kranz für seine beiden grössten Dichter habe. Der erste Einwurf muss wol vor dem Werk selbst zu Boden fallen; denn ein Künstler, der in der gegebenen Weise den Wettkampf oder Streit zweier Dichter um Einen Preis darstellte, hätte im Voraus den Stab über sich gebrochen: so streitet man nicht! Neben dem Vorwurf aber, dass dieser Darstellung nach Deutschland nur Einen Kranz für Beide habe, würde bei zwei Kränzen (die Zerstörung des Grundgedankens ungerechnet) mit ganz gleichem Recht die magere Zahl von nur zwei Kränzen getadelt werden können. Für ihre Verdienste um die deutsche Dichtkunst müssten Schiller und Göthe mit Kränzen ganz bedeckt werden! Der Gedanke aber des gemeinschaftlichen Kranzes ist die Seele des Denkmals, und Rietschel hat ihn mit bewundernswürdiger Feinheit und Klarheit ausgesprochen. (Vergl. die Münchner Mitth. bei Gelegenheit der Ausst. dieses Entwurfs im Münchner Kunstvereine: in der Allg. Ztg. vom März 1853.)

Endlich als neuzeitige Beispiele von Verbindungen menschlicher und thierischer Figuren, sowie von blosen Thiergruppungen:

Gruppe der ruhenden Ariadne auf dem bacchischen Panther, 1809 begonnenes, 1814 vollendetes Kunstwerk von Heinr. Dannecker. Im Bethmannschen Garten zu Frankfurt am Main.

Gruppe der hirschgetragnen Jungfrau v. Tangermünde, romantisches Kunstwerk von Kristian Rauch. Um 1836.

Ein Niobide auf bäumendem Ross, im Moment dargestellt, wo er rückwärts gebeugt gegen den apollischen Todespfeil abwehrende Hand macht, Kunstwerk von Johannes Leeb 1838. (Das Pferd treues Ebenbild eines Arabers, den der damalige Kronprinz von Baiern besass.)

Erzgruppe der Amazone an der Freitreppe des Berliner Museums, berühmtes Werk des Meisters August Kiss.

Marmorgruppe der Bacchantin vom berlinischen Meister Kalide. Man hat zum Ruhme dieses Werkes gesagt: es sei ein „rubensisches Bild in Stein wiedergegeben."

Schlafender Liebgott vom Hunde bewacht, ansprechende Gruppe vom Dresdner Matthäi.

Odysseus mit seinem Hunde, Gruppe von Macdonald.

Jägerin (Diana) ihrem Hunde den Dorn aus der Pfote ziehend, Gruppe von Richard Wyatt.

Jäger mit dem Panther, namhaftes Bildhauerwerk des Dänen Jerichau, ausgestellt auf der Weltindustrieausstellung zu London 1851.

Reliefgruppe der Panthertränkung vom Meister Rauch 1838. In diesem Marmorrelief gruppen sich eine männliche und zwei weibliche Gestalten um das bacchische Thier, dem sie zu trinken geben.

Gruppe des Mannes, der Weib und Kind gegen einen Tiger vertheidigt, in lebensgrossen Gestalten gebildet von Widnmann zu München. Wer sich etwas bekümmert hat um die Mühen eines Bildhauers, der wird begreifen welch schwierige Aufgabe sich hier der Künstler gesetzt hat und was es heisst drei Figuren in sprechende Handlung und entsprechende Verbindung zu bringen. Widnmann hat die Figuren unbekleidet gebildet und eben sein vornehmliches Augenmerk auf das Nackte gerichtet, wie solches die Plastik zur Entwicklung ihrer höchsten Kräfte bedarf. In der Mannsgestalt, welche man 1851 vollendet sah, hat der Münchner Meister ein so gründliches Studium des Körpers, ein so feines und wahres Formengefühl gezeigt, dass jeder Theil der Figur als ein Muster aufgestellt werden könnte. (Weitres im Künstlerartikel.)

Tiger eine Ziege verzehrend, schöne, aber in die Aesthetik des Hässlichen überspielende Gruppe von Barye, ausgestellt 1836 zu Paris, angekauft um 10.000 Franken und 1846 vom damaligen Minister des Innern dem Musée zu Lyon geschenkt.

Erzgruppe des Löwen, der mit seiner Tatze eine Schlange zerquetscht, sehr geistreiches Werk von dems. Meister der Thierbildnerei, am Aufgange zur südlichen Terrasse des Tuilerlengartens zu Paris.

Satirische Gruppe vom Berliner Wilh. Wolff, gen. Thierwolf, in Bronze ausgeführt für Friedrich Wilhelm IV. (1852.) Der Anlass zu diesem sehr glücklichen Wurfstücke war folgender. Man hatte in Erfahrung genommen, dass unter den Bären im zoologischen Garten Berlins sich ein Blinder befinde. Natürlich verfiel nun dieser Bätz dem Schicksal für die medizinische Welt der Intelligenzstadt ein interessanter Fall zu werden. Die Staaroperation wurde beschlossen. Die ohnehin halbkultivirte Bestie ward theilhaftig der höchsten Vortheile der vorgeschrittnen Wissenschaft, d. h. sie wurde chloroformirt. Ganz vorzüglich gelang die Operation, ja Bätz der Entstaarte würde sonder Zweifel künftig das ihn besuchende Publikum auch gesehen haben, wär' er nicht schon während der Operation auf der Traumbrücke des Chloroform zu seinen Vätern spazirt. Da sitzt er nun in der Wolffschen Gruppe auf dem Lehnstuhle, in Schlafrock und Pantoffeln, gesenkten Kopfes, dass der Zipfel der Schlafmütze nach vorn telegrafirt, zufüssen habend den jungen Sprössling, der mit beiden Pfötchen die thränenden Augen wischt. Um den interessanten Blinden steht der ärztliche Beistand, der ihn wissenschaftlich aus der Welt befördert. Der Orangutang hat das Wort. Sein stolz aufgeworfnes Haupt scheint die innre Nothwendigkeit des Verlaufs von diesem Fall darzulegen, welche Deduktion er mit einer überzeugungsvollen Geste der langen Arme begleitet. Dem Fuchs, einem feinen eleganten Manne, dem der buschige Wedel wie ein seidnes Schnupftuch aus der Fracktasche hängt, scheinen aber bei aller Deduktion des Doktors v. Orangutang, wahrscheinlichen Ritters vieler Orden, etwelche Zweifel zu bleiben, daher er sich leisentritts zur Seite zu eklipsiren sucht. Im Hintergrunde ragt der Widder, eine stämmige Famulusfigur mit der Burschenmütze auf dem Kopfe, unter welcher die krausen Hörner wie Locken in natürlicher Wildheit herunterquellen. Er hält zwar die grosse mörderische Chloroformflasche, fühlt sich aber offenbar ganz frei von aller Verantwortung. An der linken Seite des inzwischen Verblichenen steht die Ohreneule, die Hände hinter Rücken haltend. Ihre Flügel bilden die geschwungnen Schösse eines Fantasiefracks, den sie oben dicht unter der Krawatte zugeknöpft hat, sodass ihr Todtenkopforden völlig sichtbar ist. Unvergleichlich ist die scharfe stirnverziehende Amtsmiene, womit sie ihr Ohr an die Herzstelle des Chloroformopfers legt, ob denn der räthselhafte Muskel wirklich stillstehe. — Wolff hat aufs Ueberraschendste das Karakteristische der verschiednen Thiernaturen zugleich mit der äussern Eigenthümlichkeit der Menschenspecies zu pointiren verstanden, sodass ein ächter Humor die gewandte Behandlung der vorgesetzten Aufgabe durchfliesst. Ein mutterwitziger Poet an der Spree gab dem Werke die Reiminschrift, die Wolff auf der Rückseite eingravirt hat. Sie lautet:

Der Bär ist nun ein stiller Mann,
Das Chloroform ist schuld daran.
Ein ärztliches Collegium
Ging mit dem Vieh zu menschlich um.
Das Füchslein grinst, das Bärlein flennt,
Der Wolff setzt ihm dies Monument.

Farbengruppenbeispiele.

Gruppen der Makedonier und Perser im „Alexanderschlachtmosaik“ aus Pompeji, dem glücklich erhaltnen, jetzt in den Studj zu Neapel bewahrten Nachbild eines grossen Schlachtgemäldes hellenischen Meisterpinsels.

Silen mit dem Bacchusknaben und den Nymfen, wunderherrliche Farbengruppe aus einem herkulanischen Hause, Mittelstück einer grössern Wandmalerei, aufgefunden zu Portici im J. 1747. Der alte Gott hält in seinen Händen den jungen Weingott, welcher die von einer der beiden Nymfen, seiner Erzieherinnen, ihm hingehaltne Traube zu fassen sucht. Das Gemälde wird im Neapler Museo bewahrt. (Vollständig ist das Wandbild gestochen worden durch Antonio Morghen und durch David. Besondern Stich besagter Gruppe hat Macret für die *Voyage d'Italie* des Abbé de Saint-Non geliefert.)

Gruppe der Würflerinnen, pompejanische Rothzeichnung auf weissem Marmor, in den Studj zu Neapel. Wundervoll ist die Grazie der Stellungen, die Schönheit der Formen, die Anmuth der Kostümirung, mit einem Worte die ganze Erscheinung dieser ebenso edeln wie lieblichen mythischen Frauengestalten.

Sinnbildliche Gruppe des h. Franziskus, welcher durch Kristus mit der Frau Armuth vermählt wird, nach der Allegorie im elften Canto des Dantischen Paradiso. Fresko Giotto's (des ersten Reformers der kristlichen Malerei, † 1336) in der Grabkirche des Heiligen zu Assisi.

Höchst ergreifende Gruppe der Maria und Magdalena mit dem Leibjünger im Kreuzigungsbilde vom Sanesen Ambrogio Lorenzetti (um 1330) in der Young Ottleyschen Sammlung.

Gruppe der Kindanbetung im frühern Rathskapellbilde, jetzigen Dombilde Kölns aus dem J. 1410 vom Meister Steffen Lothener († 1451, laut Merlo's Ermittlung). Dazu die Jungfrauengruppe der Ursula und die Kriegergruppe des Gereon auf den Flügeln. Abb. im Art. „German. Bildk.“

Hieronymus seinem Löwen den Dorn aus der Pfote ziehend, ein namhaftes Farbenstück altniederländischer Kunst, das sich in der Sakristei von San Lorenzo zu Neapel befunden und nun im Museo Borbonico platzgenommen hat. Italischerseit ward es dem *Colantonio del Fiore* zugeschrieben; deutscherseit jedoch fand man Gründe genug es auf Eycksche Rechnung zu bringen. (Als Werk Hubrechts, des ältern Eyck, in holzschnittlichem Umriss gegeben im Art. „van Eyck.“)

Gruppen der Lammesanbetung im Genter Altarwerke der Brüder van Eyck. (Abbild der herrlichen Gruppung der lammverehrenden „Greise“ im Künstlerartikel, B. III. S. 611.)

„Thronende Maria von sechs Engeln verehrt“, darüber der „segnende Gottvater mit sehr anmuthendem Engelpaar“, schöne Gruppen eines Hauptwerks von Gentile da Fabriano (um 1430) in der Ottleyschen Sammlung.

Die „Vertreibung der Urmenschen aus dem Gottesgarten“, berühmte Gruppe von Masaccio († 1443) in der Kirche del Carmine zu Florenz.

Grussgruppe vom Fra Angelico da Fiesole († 1455) zu Florenz. Wol die tiefstgefühlte, schönst angeordnete, köstlichst gebildete Verkündungsgruppe der gesammten Mittelalterkunst. [Abbild im Art. „Engel“, III. S. 468.]

Gruppen der Benediktfresken (angeblicher Werke des *il Zingaro* genannten *Antonio Solario*) anseiten des Klosterhofes von San Severino zu Neapel. [Nach 1450.] Sehr schön namentlich die wolerhaltne Gruppe im Mittelgrunde des achtzehnten Bildes, wo der blutende Jüngling (junger Mönch, durch den Einsturz einer Mauer beim Klosterbau erschlagen) dem Heiligen entgegengetragen wird.

Die minilrten Gruppen zum salomonischen Hohenliede in der 1468—72 beschafften „Weltkronik“ in der Wallersteinschen Bibliothek zu Schloss Mahingen bei Nördlingen. Geistvolle und von Empfindung ganz durchglühte Liebebilder des bairischen Kleinmalers Perchtold Furtmayr.

Die den sterbenden Franziskus umgebende Gruppe im Fresko von Domenico Ghirlandajo in der Sassettikapelle von Sta. Trinità zu Florenz 1485. — Die heiligen und weltlichen Frauengruppen im Ghirlandajischen Fresko der „Heimsuchung“ in Sta. Maria novella zu Florenz. [Abbild im Art. Elisabeth.]

Gruppungen von Andrea Mantegna († 1506). Cäsartriumf.

Jakob die Rahel begrüssend, idyllisch anmuthende Geschichtgruppe von Giorgio Barbarelli (genannt *Giorgione*, † 1511) im Museum zu Dresden.

Die Freudengruppen in der Heilandsgeburt des Sandro Botticelli († 1515) in der Young Ottleyschen Sammlung. Zwölf Engel tanzen in der Luft einen

Ringelreihen, fünf andre bekränzen festlich, drei andre umarmen heftig die herbeigekommnen Hirten.

Die kniend um den Meister sich gruppenden Jünger im Nachtmahlsbilde von Luca Signorelli (+ 1521) in der Jesuskirche zu Cortona.

Tafelgruppe des Nachtmahls, weltberühmtes Werk Lionardo's da Vinci zu Mailand.

Judengruppe in der „Kristbeschneidung", einem durch ein grosses holzschnittliches Meisterblatt bekannten Dürerbilde.

Hauptgruppe des Marientodbildes von Martin Schaffner, allerschönste Leistung dieses Ulmer Meisters, Orgelthürgemälde aus dem J. 1524, einst im Reichsstift Wettenhausen, jetzt in der Münchner Pinakothek.

Petrus und Johannes, Paulus und Markus, Gruppen in Ganzgestalten von der Meisterhand Albrecht Dürers aus dessen letzter gereiftester Zeit; die Urbilder im ersten Saale der Münchner Pinakothek; Nachbilder zu Nürnberg.

Gruppungen von Raffael. Graziengruppe. Galateengruppe. Musengruppe mit Apoll. — Urälterngruppe am Schlangenbaume. Gruppen der Marienverlobung und Heimsuchung. Gruppungen der heiligen Familie und der Madonna mit verschiedensten Beigestalten. Frauengruppen der Kreuztragung und der Grablegung. Apostelgruppen der Heilandsverklärung und der Marienkrönung. Gruppen der Athenerschule und der Disputa. Gruppungen in den Tapetenbildern: Lahmenheilung, Elymasblendung, Pauli Predigt vor den Athenern. Fassen wir, um uns nicht zu weit in das labyrinthische Kapitel von malerischen Gruppen zu verlieren, nur die Gruppungen der Athenerschule und der Pauluspredigt näher ins Auge.

Im Vorgrunde der Schule zu Athen sehen wir eine der allervollkommensten, musterhaftesten Gruppen neuerer Kunst: die der vier Jünglinge, welche von Archimed unterrichtet werden. Hier hat der unvergleichliche Raffael sein anmuthigstes künstlerisches Vermögen in glücklichstem Bunde mit filosofischem Tiefsinn offenbart. Lehre ist der Sinn dieser sogenannten Schule von Athen. Das tönende Wort mangelt dem Maler, und nur durch Hinstellung der weisen Männer, welche die Geschichte als lehrbegabt uns nennt, kann er dasselbe zum Bestandtheile seines Bildes machen. Das geistige Wort verkörpern kann er nur durch Gestalt, die dem Auge fasslich. Hiezu wählt Raffael, der seine Grenzen kennt und bis zur äussersten Schranke seine Flügel schlägt, die mathematische Figur als die dem Organ des Auges sichtbare Begrenzung der Verknüpfungen von Verstandeserzeugnissen. Um den Sinn des ganzen Bildes uns so nah wie möglich malerisch vorzuführen, setzt er die Handlung des Lehrens, als sollte diese Gruppe die Aufschrift des Bildes sein, in einen kleinen Raum zusammengedrängt, am Unmittelbarsten unserm Anblick entgegenkommend, in den Vorgrund. Der Begriff der Lehre treibt seinen produktiven Geist, um den Gedanken so volltönend als möglich zu erschöpfen, auf die Stadien des Fassungsvermögens der Lernenden; eben die vier Hauptstadien desselben werden uns durch die klarsten Zeichen zu erkennen gegeben in den vier Archimedschülern. Der unterste Niedergekauerte, in seinem Hinstarren auf die geometrische Zeichnung, mit seinem schlaff hingerichteten Zeigefinger und den in den Martern unvermögenden Denkens oft durchfingerten Haupthaaren, wird es nie begreifen; der auf ein Knie Gestützte, zugleich Mittelpunkt der Gruppe und Wendepunkt des Gedankens, ist auf gutem Wege zum Verständniss und sieht sich nach Beistand um; der Dritte, höher gestellt, dem Vorbezeichneten rechts (dem Betrachter links), kündigt durch Freudebewegtheit den Augenblick seines glücklichen Fassens an und zeigt scharfen Blicks mit dem energischen Zeigefinger gleichsam auf den Punkt hin, den sein Verstand klar sieht; der Vierte endlich, der zugleich Höchstgestellte und geistig die drei andern Ueberragende, hat Alles schon klar begriffen und drückt in seelenheitrer Miene und mit einer den überraschenden Geistesgenuss bezeichnenden Gestikulation der erhobenen Hände die Freude aus sich in den Lehrsatz vertiefen zu können. Dieser Seelenreichthum, in den Gestalten der auserlesensten Jünglinge ausgesprochen, ist nun niedergelegt in einer Gruppung, die an Vollkommenheit alles vereinigt, was in der bildenden Kunst Schönheit der Anordnung und Anmuth der Linien, im Ganzen wie in den Theilen, genannt werden kann. Wenn der filosofische Satz, dass die Linie der Ellipse die vollkommenste Form sei, durch zu nüchterne Abstraktion dem Schöngefühle vielleicht eine kleine Wunde versetzt, so werden die, welche zum Erkennen des Schönen berufen sind, sich gern fortgerissen sehen vom Schwunge der Rundheit, von der Schwunglinie im Gegensatze zur Kurve mit den augenhemmenden Ecken. Diese Befriedigung gewährt die Gruppe, deren Grundlinie, den obigen Satz unterstützend, eine vollkommene Ellipse ist. Vier der edelsten Theile dieser verbundnen Gestalten, ihre Häupter nämlich, gewähren den Hauptzug



(*Raffaelisches Bild im Palazzo Borghese.*)

der ellipsenartigen Linie, und der fünfte ist deren Mittelpunkt. Nächst den Häupten wird den Extremitäten des Menschenkörpers, zumal den Händen, von den Mustermalern mit Recht eine besondre Achtung erwiesen, und nicht selten sehen wir die Mühe und den Zwang, womit die Künstler diesenbetrachts zu kämpfen hatten, ihren Werken an. Hier aber, in Raffaels archimedischer Gruppe, sehen wir an den fünf Gestalten neun Hände edelster Bildung wie einen Kranz in die Bogenlinie, und zwar in den befriedigendsten Intervallen, einstimmen, während eine jede derselben die Bedeutung ihres Eigenthümers erhöht und darthut wieviel ein Künstler durch eine

Hand vermag. (Vergl. Kestners Aufsatz über die Schulgruppe in dessen „Römischen Studien", Berlin 1850.)

Durch die Paulpredigt vor den Athenern werden wir mitten in die Heidenstadt versetzt, wo im Angesichte der alten Tempel und Götter, von heidnischen Zuhörern umgeben, der predigende Apostel links im Vorgrunde steht, die freiste edelste Gestalt voll Sicherheit und Festigkeit. Um ihn stellen sich im Oval vier Gruppen athenischen Volks. Was in dem Verhältnisse des predigenden Paulus zu den noch unbekehrten Griechen irgend an wichtigen Beziehungen vorkommen kann, drücken die verschiednen Gestalten vielseitig aus. Rechts im Vorgrunde Mann und Weib, beide in gläubigem Entzücken; besonders der Mann rückhaltlos hingegeben streckt halbknieend die Arme nach dem Prediger hin. Dann folgt in einer zweiten grösseren Gruppe der redliche Kampf des alten Götterglaubens mit der neuen Offenbarung, welche den Sieg davonträgt. Zwei Greise zunächst stehen nebeneinander; der Eine die Arme kreuzend, scheint tief in sich hineinzuschauen, plötzlich getroffen vom Blitz des Geistes, durchschüttert, der Nacht bewusst, worin er geschlummert, doch wer weiss ob für immer zu einem neuen Tage geweckt: der Andre stützt Kopf und Arm auf seinen Stab, er hört die Lehre, ihn erfasst ihre Wahrheit, ihn ergreift ihre Heiligkeit, desto mächtiger aber kämpft nun der Glaube seiner Väter, seines eigenen Lebens gegen die augenblickliche Botschaft an, und fast im Ingrimm mehr als im Schmerze des Widerstreits bleibt er stehen. Aehnlich hinter ihnen zwei Jünglinge mit aufgezogenen Brauen, halb das Gesicht sich verhüllend. Ein Dritter jedoch unbewusst überwunden denkt kaum mehr des frühern Glaubens, während auch der Mann vor ihm beruhigt in seliger Betrachtung den Apostel anschaut und die Worte von seinen Lippen zu saugen scheint. Mit Entzücken, Kampf und Sieg jedoch sind noch keineswegs alle Beziehungen durchlaufen. Es kommt dazu noch die Rechtfertigung vor der Weisheit des heidnischen Menschenwitzes und sofistischen Verstandes. In Rücksicht auf diesen Ausdruck werden die Gestalten einer dritten Hauptgruppe wichtig. Ohne dem Apostel noch länger zuzuhören bewegen sie sich auf ihren Sitzen hin und her, arbeiten mit Händen und Füssen, zählen's an den fünf Fingern ab, demonstriren, streiten, beweisen dagegen, dafür; ein Greis besonders, der Hinterste mit langem Bart, legt den Finger an den Mund und scheint zu sagen: ja dies und das trifft — das ist Wahrheit! In der letzten Gruppe endlich spreizt sich noch eine dickleibige, breitbeinige Gestalt irdisch dumpf gegen die göttliche Lehre auf; daneben befestet sich ein Andrer geistiger in seinem Zweifel, bis auch dieser letzte Missklang in einem Halbknieenden zu voller tiefer Ueberzeugung sich löst.

Riesengruppen Michelangelo's im weltberühmten Weltgericht. Berühmte Gruppungen desselben Grossmeisters in einem grossen Karton, der eine Ueberraschungsscene aus dem Kriege der Florentiner mit den Pisanern enthielt. Dieser gruppenherrliche Karton ist verlorengegangen, doch hat sich eine Nachbildung von *Bastiano Aristotile* erhalten, die man in der Samml. zu Holkham trifft. Der Gegenstand, badende Söldner der florentinischen Republik, welche bei unverhofftem Angriff der Pisaner plötzlich zum Kampfe berufen werden, gab Buonaroti die natürlichste und vielseitigste Gelegenheit, in den zu schleuniger Rüstung aus dem Arno Geeilten seine tiefen Studien der Anatomie und der Verkürzungen, seine grossartige Grazie und Entschiedenheit der Motive in den kühnsten momentansten Stellungen und Bewegungen, in gedrungnen männlichen wie in jugendreizigen Gestalten auf das Glänzendste geltendzumachen. Früher sind nur fünf Figuren des Kartons (die Ufererkletternden) durch Agostino Veneziano gestochen worden. Sämmtliche neunzehn Figuren der grau in Grau gemalten Nachbildung zu Holkham kennt man durch den fleissigen Stich von Luigi Schiavonetti (1808).

Die Schöpfung des Weibes, Freskogruppe Michelangelo's im Vatikan. (Abbild im Art. Eva.)

Das liebende Paar im Lebensalterbilde von Tizian. Kostbar diese Gruppe des sitzenden Jünglings, welchem das über ihn gebeugte Mädchen eine ihrer beiden Flöten hinhält! Unübertrefflich dünkt uns die Wahrheit des Ausdrucks in seinem dunkeln sinnenden Auge und der halb ablehnenden Weise, womit er die Aufforderung seiner Gespielin hinnimmt, sowie in der verwundert fragenden, kindlich ernsten, unschuldvollen Miene, womit diese ihn anblickt. (Hauptbild in der Bridgewatergallerie. Nachbild von Sassoferrato in der Gallerie Borghese.)

Gruppe der Kristerscheinung bei Magdalena, Meisterwerk aus Tizians früherer Zeit, Kronstück der Samml. des Dichters Samuel Rogers.

Zinsgroschengruppe, *Cristo della moneta*, ebenfalls ein Hauptwerk aus Tizians Frühperiode, ein Kronstück des Dresdner Museums.

Grablegungsgruppe, edelstes Werk des venezianischen Grossmeisters im Palazzo Manfrini zu Venedig, Wiederholung im Louvre.

Madonnengruppen von **Andrea del Sarto** († 1530) in verschiednen Gallerien. — Gruppe der Caritas im Louvre, allzu drastische Darstellung. Zwei Kinder hat die stattliche Frau (man sagt: mit den Zügen der Frau Malerin) auf ihrem Schoose, während das dritte zu ihren Füssen schläft.

Gruppe um die leichenhaft hinsinkende Maria im Kreuzigungsfresko von **Bernardino Luini** (*Luvino*) im Engelkloster zu Lugano. Um 1529. — Gruppen der **Marienverlobung** und der **kindanbetenden Könige** in den Luinifresken zu Saronno. Um 1530.

Gruppen Hilfsbedürftiger zuseiten Heiliger, von **Pordenone** († 1539), in San Rocco zu Venedig.

Kniestückliche Gruppe der **Heimsuchung**, ein in den Formen Grossheit zeigendes, in den Karakteren adeltragendes Werk des **Sebastian del Piombo** († 1547) in der Louvregallerie. Mit dem Dat MDXXXI.

Lazarusgruppe von dems. Meister, in der Nationalgallerie zu London.

Madonnengruppe. Maria mit den Knaben Jesus und Johannes und zwei



Engeln zuseiten, Gemälde des 1547 verst. Florentiners **Buonacorsi** (*Pierino del Vaga*).

Gruppen der Musen und Pieriden im Wettgesangbilde desselben Florentiners im Louvre. Gestochen von *Enea Vico* und von *Richomme.*

Die Gruppen des Triumfzugs des Glücks und der Armuth, gemalt von Hans Holbein d. Jü. in der deutschen Gildehalle zu London, nur durch einige Blätter noch bekannt, welche Vorsterman nach Abzeichnungen Federigo Zuccaro's gestochen hat. Grade jene Holbeinmalereien mussten kläglich verlorengehen, in welchen laut Zuccaro's Zeugniss ein wahrhaft raffaelischer Geist wehte! — Ferner die Todtentanzgruppen aus Holbeins Basler Zeit, bekannt durch holzschnittliche Vervielfältigungen.

Gruppungen von Benvenuto Garofalo († 1559). Maria ihr Schlafkind mit dem Schleier bedeckend. Grablegung in der Gallerie Borghese zu Rom und in den Studj zu Neapel.

Gruppungen des Michelangelisten Daniel da Volterra († 1566). Heilandstaufe und Kreuzabnahme, jene in San Pietro in Montorio, diese in Sta. Trinità de' Monti zu Rom.

Penelope geliebkost von Odysseus, dem sie ihre Schicksale mittheilt, eine der bedeutendsten Farbengruppungen von Francesco Primaticcio († 1570), jetzt in Castle Howard. Sehr edel in der Karakteristik, fein und fleissig in Zeichnung und Abrundung aller Theile, dagegen schwach in der Färbung.

Gruppe der Kirchenväter in Dosso Dossi's berühmtem Bilde zu Dresden.

Gruppe der Heimsuchung, raffaelischen Geistes, von Vicente Macip de Juanes († 1579) im Madrider Museo.

Gruppe der Kreuzabnahme vom hispanisirten Brüsseler Pedro Campaña († 1580) in der Kathedrale zu Sevilla, früher in der Kreuzkirche daselbst. Berühmt durch das Anekdoton von Murillo, der in seinem Alter sich dieses Gemäldes wegen tagtäglich die Kirche öffnen liess und einmal dem ungeduldigen Sakristan auf dessen Frage, was denn so lange zu sehen sei, das denkwürdige Rückwort gab: „ich warte nur bis diese heiligen Männer unsern Heiland vollends herabgenommen haben!"

Die ohnmächtige Maria mit zwei Frauen, Gruppe von würdigem Pathos im Grablegungsbilde des Tintoretto († 1594) in der Bridgewatergallerie.

Das Abendmahl des h. Hieronymus, berühmte Farbengruppe von Agostino Caracci († 1601) in der Bologneser Pinakothek, nachgeahmt von *Domenichino* in dessen gleichnamiger Darstellung und von *Rubens* im Abendmahle des Heiligen von Assisi.

Gruppungen von Annibal Caracci († 1609). Mythische Gruppen im Palazzo Farnese zu Rom. Heilige Familien in verschiedenen Gallerien. Pietà in der Gall. Borghese (Heilandsleiche im Schoose Mariens mit zwei klagenden Engelknaben). Pietà in Castle Howard, früher in der Gall. Orleans. (Das sogen. Dreimarienbild. Die Kristmutter im Uebermaase ihres Schmerzes über den auf ihrem Schoose Ruhenden versinkt in Ohnmacht, wovon Maria Salome heftig ergriffen wird, während Maria Magdalena sich den Aeusserungen leidenschaftlichsten Schmerzes hingibt.) Begegnung Petri mit Kristo an der Appia (*Domine quo vadis?*), kleines Gemälde aus dem Palazzo Borghese in der Nationalgallerie zu London. Almosenspende des h. Rochus im Dresdner Museum.

Knabe und Mädchen mit Katze, Farbengruppe voll launigen Lebens von Annibal Caracci, in Castle Howard.

Spielergruppe, berühmtes Genrebild von Michelangelo da Caravaggio († 1609). Exemplare in der Gallerie Sciarra zu Rom und im Museum zu Dresden. (Abb. im Art. Dresden.)

Flöten- und Kitharspieler mit dem Sänger, der einen vollen Becher hält, lebendige, farbenkräftige Darstellung von dems. Italiäner, in Devonshirehouse.

Bettlergruppe von Schidone († 1616) im Museo zu Neapel. Ergreifend und wahr, besonders ausgezeichnet der vordere Knabe.

Starkbewegte Gruppe um die hinsinkende Maria im Kolossalbilde der Kreuzabnahme von Federigo Barocclo († 1612) im Dome zu Perugia. [Abbild folgend im Art. Heilandsbilder.]

Madonna von sechs Heiligen verehrt, eins der lieblichsten correggistischen Bilder des Lodovico Caracci († 1619) in Rogers Samml. zu London.

Grablegung in lebensgrossen Gestalten von demselben Bologneser, sehr edel in Komposition und Karakteristik, früher in der Gall. Orleans, jetzt in Castle Howard. (Von heiligen Frauen ist in dieser Darstellung nur Magdalena gegenwärtig.)

Musikgesellschaft, geistreiche Gruppung von Valentin († 1632), in der Bridgewatergallerie.

Berühmte Gruppungen von Rubens († 1640). Gruppe der Darbringung im Tempel [s. Abb. im Art. Heilandsbilder]. Gruppen der Kreuztragung und der Kreuzab-



Jupiter und Juno nach Rubens.

nahme. Jupiter und Juno, Obergruppe eines der mit Allegorien durchwebten Geschichtbilder, welche das Leben der mediceischen Maria, Gemahlin Heinrichs des Vierten von Frankreich, abschildern. Bacchus mit den Bacchanten. Silen, dem eine Bacchantin zu trinken gibt. Löwe mit der Frau Löwin, welche den Elefanten grimmig anknurren, der dafür dem Löwen einen Schlag mit dem Rüssel zu versetzen droht. (Dies höchst interessante Bild, wozu Rubens nach Besicht der kandelabertragenden Elefanten Mantegna's [im Cäsartriumfbilde zu Mantua] veranlasst ward, befand sich zuletzt im Besitze des Dichters Rogers zu London.)

Rubensische Meistergruppen sind ferner: die schönheit- und machtvolle Gruppe des andrängenden Volkes in der Darstellung des „Wunders der ehernen Schlange" im Madrider Museo; die kraftgestaltigen Gruppen der Schilderung des Gekreuzigten mit den Schächern, des Bildes in der Antwerpner Akademie; dann die gewaltig bewegte Reitergruppe des „Kampfes mit zweien Löwen", eines Kronstückes der Münchener Pinakothek. Anmerk verdient auch aus der Antwerpner Akad. jenes milde Stück, wo Mutter Anna das Jungfräulein Maria lesen lehrt und kräftig frisches Alter mit blühender zierlicher Jugend zu freundlicher Gruppe vereinigt ist.

Maria mit Magdalena den Heiland beweinend, Farbengruppe von Anton van Dyck († 1641) im Madrider Museo. Vandyck hat diesen Gegenstand oft dargestellt, aber in keinem Bilde der Trauer fliessen die Thränen so tief aus der Seele als in diesem. Magdalene haucht im Kusse der Hand des heiligen Leichnams ihre Liebe und ihr Leben aus. Alles trägt in diesem Bilde zur Grösse der Wirkung bei, selbst das tiefe Dunkel der Schatten und das bleiche Licht.

Herrliche Gruppe der bassspielenden Cäcilie mit dem notenbuchhaltenden Engelknaben, Bild des 1641 verst. Bolognesers Domenichino. (Vergl. den Künstlerartikel.)

Schutzengel mit dem sich ihm anschmiegenden Knaben, Gemälde von Domenichino in der Neapler Sammlung, welches Gegenstand vielfältiger Nachbildungen geworden.

Herkules im Kreise der Omfale, Domenichinowerk in der Münchner Pinakothek. [Abbild im Künstlerartikel.]

Dianenjagd von dems. Meister, voll der anmuthigsten Gruppen, wo jedoch einzelne Attitüden etwas zu künstlich erscheinen. Ein Hauptbild der Gall. Borghese.

Erminia bei den Hirten, Idyllgruppe im Geiste Tasso's, von demselben Bologneser, früher in der Gall. Angerstein (wo das Bild für ein Stück des Annibal Caracci galt), jetzt in Londons Nationalgallerie.

Die Königin des Schwesternbundes, die jugendliche Maria unter den Tempeljungfrauen, höchst reizige Farbengruppe von Guido Reni († 1642), der hier nur in der symmetrischen Anordnung zuviel gethan hat. (Das Urbild jetzt in der Ermitage zu Petersburg; eine Wiederholung in der Casa santa zu Loretto.) Abb. nach dem Stiche von Beauvarlet auf folg. S.

Berühmte Grabgruppe in dem für Genua gemalten (jetzt wol zu St. Petersburg befindlichen) Marienhimmelfahrtsbilde des Meisters Guido. Stichbekannt durch das Blatt von Bruni.

Die Gruppen des wunderlieblichen „Engelkonzerts", eines Guidischen Freskowerks in der Chornische der Capella Silvia bei San Gregorio zu Rom.

Gruppe der selig ihr Kind betrachtenden Maria von dems. Meister. (Stichbekannt durch das Blatt von Cunego.)

Venus von den Grazien bedient, reizvolle Farbengruppung Guido's, die sich jetzt im Palast Kensington befindet. (Stichbekannt durch das Strangesche Blatt.)

Gruppe der Gütervertheilung, einer der Darstellungen aus der Brunolegende von Eustache Lesueur († 1655).

Mönchgruppe des Brunonischen Todesbildes von demselben Meister. (Gestochen im Musée Filhol.)

Versammlung der Kirchengelehrten, welchen St. Basilius heilige Vorschriften diktirt, Meisterwerk des Francisco de Herrera *el viejo* († 1656). Zuletzt in der Soultschen Samml. zu Paris. [Abbild im Künstlerartikel.]

Die Schindungsgruppe der Bartholomäusmarter vom Spanier José Ribera († 1656). In diesem Werke hat der scharfrichtende Maler unstreitig eins der entsetzlichsten Beispiele für die Aesthetik des Hässlichen geliefert. (Ein Abbild im Art. „Henkerbilder.")

Gruppe der Weberinnen in einem Genrebilde von Velazquez († 1660) im Madrider Museo.

Gemüthliche Gruppe der h. Anna, welche die kleine Maria beten lehrt, Gemälde von Govaert Flinck († 1660) im Berliner Museum.

Sehr edle Gruppe des engelumringten Jehovah in schöner Ruinenlandschaft von Nicolas Poussin († 1665), in Devonshirehouse.

Gruppungen vom Caraccisten Guercino da Cento († 1666). Lot berauscht durch seine Töchter. (Im Louvre.) Die schmerzbewegte Maria, mit ausgebreiteten Armen nach der auf Sarkofag gesetzten Heilandsleiche hinstürzend. (Stichbekannt durch das Blatt von Aloisio Cunego.) Krist von zwei Engeln beweint, durch schöne Komposition, seltene Durchgefühltheit und farbentüchtige Ausführung ausgezeichnet, das Vorbild mancher Wiederholungen, früher im Palazzo Borghese, jetzt in der Nationalgallerie zu London.

Sektionsgruppe von Meister Rembrandt († 1669), das edelst gezeichnete, bestgeordnete Figurenwerk dieses Farbenkünstlers, im Haager Museum. (Scene aus dem Leben des Anatomen Nikolaus Tulp, gemalt 1632.)

Landsknechtgruppe, Spieler, von Gerbrandt van den Eeckhout († 1674), in der Sutherlandschen Samml. zu London. Abbild im Art. Genremalerei.

Tafelgruppe des Bohnenkönigs, namhaftes Gemälde des 1678 verst. Rubensers Jordaens. (Abb. im Art. Genremalerei.)



Die Tanzstunde des Hundes, fiedelnder Bandenknabe mit vor ihm tanzendem ögling, geistreiche Gruppe vom Potternachfolger Karel Dujardin († 1678).

Kindergruppen von Kaspar Netscher, dem Heidelberger Dowisten († 1684).

Knabengruppen des Murillo († 1685). Wir anmerken hier nur das Bild unter r. 202 im Madrider Museo. Ein kleiner Hirtenbub dürstete und sein Gespiele, der inen Quell fand, reicht ihm eben in einer Schale den erfrischenden Trunk. Das ämmchen des Hirtleins scheint auch zu dürsten und des Wasserschmeckers Blicke igen: du möchtest wol auch trinken? Drei Knaben sehen dem Trinker zu und euen sich über seine Labung. „Bei diesem Bilde", schreibt Quandt, „fielen mir nmer die Worte ein: Werdet wie die Kinder und Euer ist das Himmelreich!"

Barmherzigkeitsgruppe der h. Elisabeth, Murillisches Meisterwerk n Sitzungsaale der Madrider Kunstakademie, vormals in der Caridad zu Sevilla. Vir erblicken die fürstliche Heilige wie sie den Kopf eines Knaben wäscht. Eine rer Hoffräulein hält den silbernen Wasserkrug; eine Andre tritt etwas in den Schaten zurück wie scheu vor Anblick des löchrigen Knabenkopfes. Bei Verrichtung des enschenfreundlichen Werks spricht die Heilige mit einem alten Weibe, das näher n Vorgrund sitzt und die Grossmutter des Wundköpfigen zu sein scheint. Man kann ichts Natürlicheres sehen als diese von Elisabeth mit freundlichem Wort über den ustand des Knaben beruhigte Alte, die in dem Jungen offenbar ihren unentbehrchen Führer besitzt. Die Gruppe wird noch durch andre Gebrestige gemehrt, deren chäden wir nicht weiter berühren wollen. [Abbild im Art. Elisabeth.]

Das verdrüsslich betende Kind mit dem gähnenden Vater, frappant eleuchtetes Lebensstück von Slingelandt († 1691) in der Samml. Robert Peels.

Gruppungen des Eklektikers Rafael Mengs († 1779).

Gesellschaftgruppen von Jean Baptiste Greuze († 1807); vergl. den ünstlerartikel.

Rizziogruppe im Gemälde von John Opie († 1807) in der Guildhall zu ondon.

Kriegergruppe um den sterbenden General Wolf im Gemälde von Benj. Vest († 1820) in der Grosvenorgallerie.

Krönungsgruppe von Louis David († 1825). Napoléon l'Empereur seine ame krönend.

Zuggruppung in der „Pilgerfahrt nach Canterbury" von Thomas Stotard († 1834).

Die Kainfamilie auf der Flucht, seltene Farbengruppung von Paulin uerin (geb. 1783). Werk aus dem J. 1812. Abbild im Art. „Fluchtbilder."

Gruppe der almosenspendenden Elisabeth v. Thüringen, Meisterverk des Dresdners Heinrich Näke (1785—1835). Abbild im Art. Dresden.

Hörergruppe der Knoxpredigt vom Meister David Wilkie (1785—1841).

Gruppungen von Peter Cornelius (geb. 1787). Engelgruppen im Weltchöpfungsbilde der Münchner Ludwigskirche. Gruppen der Offenbarung und lie der acht Seligkeiten in dem für die Berliner Fürstengrufthalle bestimmten Bildercyklus. Den höchsten Preis möchte man den Gruppen der Seligkeiten geben. Mit der ächtest künstlerischen Empfindung ist hier für den jedesmaligen Begriff die völlig zusagende Form, der völlig treffende Ausdruck gefunden. Wie wundersam ührend sitzt in der ersten dieser Gruppen, den „Armen im Geist", das Weib da, welches nach Art solcher, die an Almosenempfang gewöhnt sind, die Hände im Schoose gegeneinander legt, aber das Haupt nach oben wendet, von wo ihr das Almosen kommen wird! Wie ist Jene, die „hungert und dürstet nach Gerechtigkeit", mit ihren beiden Kindern ähnlich gewendet, aber soviel inniger, bewegter, hingebender, zuversichtlicher! Wie ist die Seligkeit der Barmherzigen, die der Friedfertigen, die derjenigen, welche um sogenannter Gerechtigkeit willen verfolgt werden, ebenfalls so schön und gross und würdig verkörpert! Gewiss, diese Darstellungen werden für ihren Zweck feststehende Typen werden, ebenso wie die Schöpfungen andrer Grossmeister in die künstlerische Formensprache als gesetzlich feste Normen eingetragen sind. — Zu dem Klassischsten, was Cornelius geschaffen, dürfen ferner die Gruppen gezählt werden, welche die Darstellung des Raffaeltodes in den Loggien der Münchner Pinakothek aufweist. — In der Glyptothek, im sogen. Göttersaale derselben, die freskogemalten Göttergruppen. Von besonders schöner Gruppung die aus der See sich erhebenden Nereïden, welche dem delfingetragnen Sänger die Geschenke der Meerestiefe darbieten.

Anakreontische Gruppen von Klemens Zimmermann (geb. 1788) im Speisesaale des Münchner Königbaues.

Gruppe des himmelfahrenden Elias, grossmeisterliche Komposition von Friedrich Overbeck (geb. 1789). Abbild im Art. Elias.

Die Gruppungen der Kindersegnung und des Einzugs in Jerusalem, von dems. Meister.

Gr. der Grablegung vom Meister Wilh. Schadow (geb. 1789). Abb. im Art. Düsseldorf.

Gruppungen von Horace Vernet (geb. 1789), vor allen die unvergleichliche, uns ganz in patriarchalische Zeit versetzende Gruppe der Rebekka am Brunnen, welche dem Elieser aus ihrem Kruge zu trinken gibt.

Die Marien am Grabe, Farbenelegie des Meisters Filipp Veit (geb. zu Berlin 1793).

Winzergruppe vom Meister Leopold Robert (1794—1835).

Nibelungengruppen von Meister Julius Schnorr (geb. 1794) in den ebenerd liegenden Prunkgemächern des Münchner Königbanes.

Gruppungen von Heinrich Hess (geb. 1798). Heilige Familie, Idyllgruppe im Besitze der Königin Karoline v. Baiern. Dreiengelgruppe der Kristnacht im Besitze des Frhrn. v. Eichthal. Alt- und neutestamentliche Freskogruppen in Münchens Allerheiligenkirche. Geschichtgruppen in den Freskoschildrungen des Lebens und Wirkens Winfrieds und andrer Apostel der Deutschen, in der Bonifazkirche zu München.

Dantegruppen vom Farbenromantiker Eugène Delacroix (geb. 1800).

Seelebensgruppen vom Lyoner Meister Fr. Biard (geb. 1800).

Die trauernden Juden vom Meister Josef Führich (geb. 1800). Steingezeichnet durch Hanfstängl.

Hagargruppe des Dresdner Meisters August Richter (geb. 1801).

Deutsche Geschichtgruppen in Meisterzeichnungen von Karl Heinrich Hermann (geb. 1801).

Verhörgruppe im Wiedertäuferbilde von Karl Schorn (geb. 1802).

Elfengruppe von Ed. Steinbrück (geb. 1802). — Genovefa mit ihrem Söhnlein, an der Buche sitzend, poesievolle Farbengruppe desselben Meisters in der Gall. zu Darmstadt.

Märchengruppen vom Dresdner Ludwig Richter (geb. 1803).

Gruppungen von Bonaventura Genelli zu München (geb. zu Berlin 1803). Junogruppe (Juno, an deren Brust der Vater Zeus sein Bacchusknäblein trinken lässt). Aesopgruppe. Flüchtende Familie Lot in der Darstellung des Sodomunterganges.

Gruppe des napolitanischen Improvisators in der poesievollen Farbenschilderung von Friedrich Moosbrugger aus Konstanz (1804—1830). Steingezeichnet von Winterhalter. — Zwei Räubergruppen von dems. Meister.

Gruppungen von Theodor Hildebrandt, dem düsseldorfisch geschulten Stettiner (geb. 1804). — Romeo und Giulia, Gemälde aus dem J. 1827. — Tankred die sterbende Klorinde taufend, romantische Farbengruppe aus dem J. 1828, als eine der Meisterhaftesten ihrer Art hier im Abbild folgend. Der malerischen Schilderung liegt die dichterische im 12. Canto der Gerusalemme liberata zugrunde. In höchst reizender und doch das Schwinden der Kräfte zu erkennen gebender Stellung sehen wir die niedergesunkne fürstliche Heidin, welche der kristliche Ritter mit seinem rechten bodenberührenden Knie und mit seinem linken Arm unterstützt, während er aus der erhobnen Rechten das heilige Wasser auf ihre Stirn fliessen lässt. Ihr linker Arm ruht auf dem seinigen, indess ihr rechter schon wie todmatt an ihr niedergesunken ist. Todesblässe bedeckt ihr Antlitz, dessen Scheideblick den Himmel sucht. In dem auf die Geliebte gehefteten Blicke des Taufenden drücken sich die gemischten Empfindungen aus, welche die Ritterbrust in solchem Moment bewegen mussten. Die Beleuchtung des Bildes rückt die Scene in dämmernde Frühe. Den Hintergrund bildet ein Theil Jerusalems. Das Farbenurbild wird im Besitze des Dr. Heilbronn zu Minden gefunden. Treter lieferte danach eine Radirung (Vereinsblatt der Kunstfreunde in Preussen 1828) mit der irrigen Bezeichnung: „Erfunden von Hübner.“ Später brachte Oldermann (um 1844) ein Schabblatt nach dem Gemälde, besorgt als Schenkblatt des Halberstädter Kunstvereins. — Der Krieger mit seinem Söhnlein, Gemälde aus dem J. 1832 bei Konsul Wagener zu Berlin, stichbekannt durch Ed. Mandel. — Die betenden Chorknaben, eine karakteristische Vespergruppe, von welcher Abbild im Malerartikel folgen wird.

Zuggruppen von Moritz Schwind (geb. zu Wien 1804) in dessen Freiburger Münsterweihe, einer reichen Freskoschildrung im Stiegenhause der Karlsruher Akademie.

Gruppungen von Wilh. Kaulbach (geb. zu Arolsen 1805). — Irrengruppe.



— Beduinengruppe. — Die gewaltig bewegten Gruppen der Geisterschlacht (nach der grossartigen Sage vom Kampfe zwischen den Geistern der gefallnen Hunnen und Römer vor den Thoren Roms). Gruppen der Völkerscheidung, der Zerstörung Jerusalems und andrer Grosswerke dieses Malerheros.

Die Grazien mit dem Eros spielend, unvergleichlich schöne Gruppe in dem „Homer und die Griechen“ verherrlichenden Grossbilde von Kaulbach. Diese Chariten mit schönem Gewandfluss, äusserst anziehende Wesen durch die zauberflüchtige Leichtigkeit der anmuthvollsten Bewegungen, lassen sich allerdings nicht mit griechischem Maase messen; es sind eben kaulbachische Huldinnen, welche den Gedanken der Charis ganz neureizig ausdrücken.

Gruppe der Poesie im Kaulbachschen Arabeskenfriese des neuen Museums zu Berlin. Der Genius der dramatischen Poesie, mit göthisch hoheitlichen Zügen, sitzt auf arabeskischem Throne, in der Hand haltend Göthes unsterb-

liches Werk, unser Nationaldrama: die Faustdichtung. Himmel und Hölle — unter den Sinngestalten Gretchens und Meffstoffels — stehen dem Genius der höchsten Kunst dienend zurseite. Links sitzt der lockenreiche, unvergleichlich ausdrucksvolle Genius der Sprache, welcher das Reich des edelsten und geistigsten Materials künstlerischer Darstellung vertritt, während rechts dem Dichtergenius ein kraftgestützter Genius den ganzen Kosmos als Inhalt und Stoff zuträgt.

Reineckische Gruppen in geistvollen Erfindungen und durchaus mustergiltig bleibenden Bildungen von Kaulbachs zeichnender Meisterhand.

Romantische Gruppen von Gottlieb Gassen (geb. zu Koblenz 1805). Sängerstreit auf der Wartburg, Walter von der Vogelweide mit seinem Lieb, Fresken eines Zimmers im Münchner Königsbaue.

Gruppungen von Kristof Ruben (geb. zu Trier 1805). Krönung der Muttergottes, geschmelzt im Chorfenster der Münchner Aukirche. Kahngruppe (Schiffer und Mädchen mit einem Mönch auf ruhigem See im Moment des Abendglockenrufes vom nahen Kloster.)

Simson und Delila, Gemälde von Erwin Speckter (geb. 1806) aus dem J. 1834. (Im Nachlasse des Freiherrn v. Rumohr.) Es war das letzte Staffeleigemälde grösserer Ausdehnung, das dieser geniale junge Künstler noch zu Rom ausführte. Das sonnige Licht auf einigen der von aussen hereinbrechenden Filistäer, im Gegensatze zur Zimmerbeleuchtung der näherstehenden Hauptgruppe, würde in seiner Abstimmung und Haltung selbst einem Schüler des grossen Veronesers Ehre bringen. Das Bild erschien 1835, im Todesjahre des Malers, auf der Hamburger Ausstellung, ward aber, weil zu nackt befunden, rasch beiseitgebracht. Erwin, der Hamburgersohn, hörte noch von dem prüden Benehmen seiner rindfleischgenährten Landsleute und meinte noch als Sterbender: „immer heiss' es aufs Neue: Simson, Filister über Dir!“

Aristofanische Gruppen nach Entwürfen Schwanthalers, Farbenwerk von Hiltensperger (geb. 1806) im Ankleidezimmer des Münchner Königbaues. In der Thürlünette die unvergleichlich treffende Gruppe des maskirt neben der komischen Muse hintanzenden Aristofanes, begleitet von dem mit Wurst und Flasche behängten Demos.

Gruppungen von Julius Hübner (geb. 1806). — Hiob mit seinen Freunden unter den Trümmern seines Hauses. — Umarmung der Liebenden des Hohenliedes.

Die engelgetragne Katharinenleiche, gepriesene Farbengruppe von Heinrich Mücke dem Düsseldorfer (geb. zu Breslau 1806).

Erikönigsgruppe von Bernh. Neher zu Weimar (geb. zu Biberach 1806).

Deutsche Geschichtgruppen vom Mainzer Ludwig Lindenschmitt (geb. 1806).

Gruppungen des Meisters Lessing (geb. 1808). Ezzelingruppe (Abbild im Art. Düsseldorf). Pfaffengruppe im Hussverhör etc. etc.

Gruppe der Schriftgelehrten mit dem jungen Jesus im Tempel, ächt bibelgeistige Darstellung von Gustav Jäger (geb. zu Leipzig 1808).

Die Frauen am Grabe, Freskogruppe von Ernst Deger (geb. 1809) in der Apollinarkirche bei Remagen.

Neutestamentliche Gruppungen von Ed. Steinle (geb. zu Wien 1810).

Die Gruppen in der „Thronentsagung Karls des Fünften“, dem berühmten Gemälde von Louis Gallait (geb. zu Tournai 1810) im Audienzsaale des Brüsseler Kassationshofes.

Judengruppungen und Idyligruppen von Ed. Bendemann (geb. 1811).

Deutsche Geschichtgruppen vom Aachener Alfred Rethel (geb. 1812). Scenen aus dem Leben Karls des Grossen.

Faustische Gruppen, nach der Göthischen Dichtung, von Engelbert Seibertz (geb. 1813). Vervielfältigte Zeichnungen.

Lutherlebensgruppen von Gustav König (vervielfältigte Zeichnungen).

Göthelebensgruppe von Friedrich Pecht: Bekränzung im Parke zu Tiefurt. (Gemälde zu Wien.)

Genregruppen von Elisabeth Baumann, der pinselmächtigen Gemahlin des Bildhauers Jerichau (*Weibergruppe am Brunnen,* bedeutende Schilderung aus dem römischen Gebirge 1845, und die *Kampanerin mit ihrem Kinde*, ein ebenfalls grossgedachtes, höchst anziehendes Werk dieser Malerin 1848, vergl. Artikel Genremal. IV. S. 340 f.); vom Schweizerfranzosen Edouard Girardet (die lebengegriffne Farbengruppe der *alten Brienzerin, die ihren Enkel lesen lehrt*, Abbild im Art. Genremal.); vom Meister Peter Hasenclever (*Zechergruppen*, Abbild der

Weinprobe im Art. Düsseldorf); vom Lebenmaler Rudolf **Jordan** (*Helgoländergruppen*, die des Heirathantrags, des Lootsenexamens etc.); von Bapt. **Kirner** (*Schwarzwäldergruppen*, Bauern etc.); vom Bremer **Meyer** (*Kindergruppen*); vom Meister Eduard **Meyerheim** (*Gruppen norddeutschen Volkslebens*); von Adolf **Tidemand** (*Norwegergruppen*); von Theodor **Weller** (*italische Volksgruppen*) etc. etc.

Endlich als Beispiele von **Thiergruppungen** in Farbenbildern oder Malerzeichnungen:

Fleischerhund mit drei Katzen, von furchtbarer Lebendigkeit, Stück aus **tizianischer Zeit**, früher im Palazzo Cornaro, jetzt in Castle Howard. Reynolds der Tiziankenner erklärte, dass dies Bild von Tizian selbst gemalt sein könne, welchem Ausspruch sich Waagen anschliesst mit dem Bemerk, dass es mit Tizians Spätbildern im Vortrage wie in den dunkeln Schatten wol übereinstimme.

Thiergruppen allerart in den malerischsten Verhältnissen vom Antorfer Meister **Frans Snyders** (geb. 1579).

Rindergruppen von **Paul Potter** (1625—54).

Rinder-, Ziegen- und Schafgruppen vom Pfälzer **Heinrich Roos** (1631—85).

Hühnergruppen von **Hondekoeter** (1636—95).

Wildgruppen vom Regensburger **Karl Ruthart** (blühend 1660—80).

Gruppen wilden und zahmen Gethiers von **Elias Riedinger** (geb. zu Ulm 1695).

Pferdegruppen vom Liverpooler **George Stubbs** (1724—1806).

Pferdegruppen von **Georg Pforr** (1745—98).

Katzengruppen von **Gottfried Mind** dem „Katzenraffael“ (1768—1814).

Pferdegruppen vom Nördlinger **Albrecht Adam** zu München (geb. 1786).

Viehgruppen von **Verboeckhoven** (geb. 1798) und vom Lyoner **Ducloux**.

Hundegruppen von **Edwin Landseer** (geb. um 1800).

Rennthiergruppen vom Kopenhagner **Kristian Holm** (geb. 1803).

Hirschgruppen von **Landseer**, **Holm** und **Wegener**.

Löwen- und Tigergruppen vom Javaner **Raden Saleh**.

Grüssbekh, Daniel, Augsburger Steinschneider, der in den ersten Dezennien des 17. Jahrh. blühte. Er hatte Theil an der Ausschmückung des kostbaren Schrankes, welchen Herzog Filipp II. von Pommern zu Augsburg fertigen liess. An diesem von 24 Künstlern und Kunsthandwerkern zusammengekünstelten, 1615 vollendeten Schranke besorgte Grüssbekh die vielen ins Holz eingelassnen verschiedenfarbigen Edelsteine (Karneole, Achate, Jaspise, Lapislazuli etc.), welche zum Theil mit kleinen figürlichen Darstellungen bemalt sind. (Derzeit befindet sich der Prachtschrein, der sogen. „Pommersche Kunstschrank“, im zweiten Museum Berlins.)

Grussbilder — Darstellungen des Engels Gabriel, welcher der heiligen Jungfrau die Sohnempfängniss vom heiligen Geiste ankündigt. (Nach dem Evangelium Lucä, Kap. 1, Vers 26—38.) Unzählbar sind die Verbildlichungen dieses mystischen Vorganges, in welchem das Dogma von Mariens unbefleckter Empfängniss und der Göttlichkeit ihrer messianischen Frucht wurzelt. Unter den mittelalterlichen Darstellungen hat einen gewissen Weltruf das alte Verkündungsbild zu **Florenz**. Sechs Jahrhunderte nach der gewöhnlichen Annahme sind verflossen, seit jenes Bild entstand, welches in der danach die *Annunziata* genannten Kirche der *Servi di Maria* verehrt wird. Die langen Jahrhunderte hindurch ist es ein Gnadenbild für die Florentiner gewesen, wie denn die fromme Legende berichtet, ein Engel habe das Antlitz der Madonna gemalt, während des Künstlers Hand die Züge in ihrer Reinheit und Anmuth darzustellen verzagte. Im zweiten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts stifteten sieben Männer aus vornehmen florentinischen Familien den Marienorden, welchen man den der Serviten nennt. Auf einem Felde vor dem Thore, Cafaggio geheissen, bauten sie die Kapelle, an deren Wand **Meister Bartolommeo**, wie die Legende ihn nennt, das Bild der Verkündigung malte; der einfachen Kapelle aber anschloss sich nachher eine prachtvolle, an Kunstschätzen reiche Basilika, deren Chor Leon Batista Alberti für einen Gonzaga baute, und statt der rohen Wände erhob sich, auf Kosten Piero's de Medici, des Sohnes Cosimo's des Alten und Vaters des erlauchten Lorenzo, nach Michelozzi's Zeichnung die Kapelle als glänzender Marmorbau, welcher im J. 1452 von jenem Kardinal d'Estouteville, Erzbischof von Rouen, geweiht ward, der in Rom die Fasade von S. Agostino errichtete. Aufs Reichste haben die Mediceer, als noch die Republik bestand, die Kapelle geschmückt; — die Grossherzöge ihrer Familie ahmten sie hierin nach, und den Mediceischen Grossherzögen folgten die des Habsburgisch-Lothringischen Hauses. Viele Exvoto von fremden Fürsten und von Privatleuten kamen dazu, arme und reiche Denk-

zeichen von Bitten und von ihrer Erfüllung. So wurde auch 1852, nach sechshundert Jahren, das Madonnenhaupt mit einer kostbaren Krone geschmückt, golden, mit funkelnden Brillanten. Drei Tage lang währte die kirchliche Vorfeier, bis am 8. Sept., dem Tage von Mariä Geburt, das eigentliche Fest stattfand, wobei nach dem Hochamt der Erzbischof die Madonna krönte. Den ganzen Tag hindurch waren die Strassen mit Menschen gefüllt, denn aus Nähe und Ferne waren Andächtige gekommen, und es war ein heiterer festlicher Anblick, besonders am Nachmittag, als eine grosse Prozession mit einer Kopie des Gnadenbildes von der Basilika der Annunziata aus die Hauptstrasse durchzog, darunter die verschiedenen Laienbrüderschaften in ihren weissen, grauen, braunen und schwarzen leinenen Anzügen, die auch den Kopf bedecken, so dass nur die Augen sichtbar bleiben, der reguläre Klerus der Serviten, die Kanoniker des Doms, mehre Musikcorps und österreichische und toskanische Truppen. Es war heller Tag als die Prozession auszog, aber schon waren alle Häuser belichtert, — ehe sie die Annunziatenkirche wieder erreichte, war es Nacht, und ein Lichtmeer füllte die Strassen, in denen die Menschenwogen auf- und abfluteten bis zu späten Stunden.

Die Frage in Betreff des Ursprungs des Annunziatenbildes ist mehrfach behandelt worden, ohne dass man zu einem Resultat gekommen wäre. Dass es aus der Mitte des 13. Jahrh. stammt, ist gewiss. Für den Namen des Malers aber gibt es keine sichern Zeugnisse; das bekannte älteste, von Paolo Attavanti, ist von 1456. Vasari schreibt dasjenige, welches er sah, ohne es (aus Rücksicht für den Glauben, der ihm seine Heiligkeit gegeben) beim Namen zu nennen, dem Pietro Cavallini, somit der ersten Hälfte des 14. Jahrh. zu, aber dies ist ebenso blose Muthung wie manche andre Namenbezeichnungen. Neuerdings hat man Gelegenheit gehabt das Fresko mit Musse und in unmittelbarer Nähe zu betrachten, was selten möglich ist, da gewöhnlich Glas und Lichter und Schmuck hindern. Die Anlage ist gewiss die alte, aber es ist wol vollständig übermalt, wenn gleich in älterer Zeit. In jedem Fall legt die Komposition, mit Guido von Siena und Giunta von Pisa gleichzeitig, für den Geist der erwachenden italischen Malerei ein günstiges Zeugniss ab. Das Verhältniss der beiden Gestalten zu einander und zu der Architektur, die Haltung, die Gewandung, soweit die gegenwärtige Uebermalung sie erkennen lässt, sind in ihrem typischen Wesen sehr zu loben. Von den Köpfen bewahrt der des Engels wol das meiste Ursprüngliche, während an jenem der Madonna, dessen Modellirung namentlich an Nase, Mund und Kinn auf spätere Hand schliessen lässt, durch Veränderung der Farbe in den Lichtpartien die Harmonie verloren hat. Es darf nicht übersehen werden, dass die drei Inschriften (das *Ecce virgo concipiet* etc.) verschiedene Karaktere zeigen. Byzantisches ist nichts an dem Bilde. Zu allen Zeiten ist dasselbe kopirt worden, und jeder Maler hat der Kopie etwas von dem Seinigen beigefügt. So braucht man sich nicht zu wundern, wenn der H. Karl Borromäus fand, dass seine Kopie von Alessandro Allori's Hand dem Original nicht glich. Und zu allen Zeiten ist über das Bild geschrieben worden, im 16. Jahrh. unter andern von Francesco Bocchi, der eine anmuthige Beschreibung desselben geliefert hat, vor 15 Jahren von A. Zobi, heute von Mehren, ohne dass jedoch das Historische und Künstlerische besondre Lichtung erfahren hat.

Ausser dieser durch ihr Alterthum ehrwürdigen Malerei besitzt Florenz zwei durch höhern Kunstwerth hervorstechende Engelgrüsse aus mehr denn anderthalb Jahrhundert späterer Zeit. Vom Kamaldolensermönche Don Lorenzo rühmt man die Annunziata in Santa Trinità (Capella Bartolini) aus dem Beginne des 15. Jahrh., während der selige Dominikaner Fra Angelico da Fiesole noch höhern Ruhm geniesst durch sein Wandbild, welches er um 1440 im obern Korridore seines Klosters San Marco gemeistert hat. (Abbild des Fiesolischen Engelgrusses im Art. Engel im dritten Bande, wo es in unrichtige Stellung gekommen und statt auf S. 470 auf S. 468 gerathen ist.)

Von einem jüngern Florentiner, dem Maler und Bildner Antonio Pollajuolo (1427—98), macht sich in gewissem Betracht ein Grussbild bemerkbar, das sich jetzt in der Gemäldesammlung des Berliner Museums vorfindet. Maria, sitzend auf einem Prachtsessel, empfängt hier in sehr reichgeschmücktem Gemache die himmlische Botschaft von kostbar gekleidetem knienden Engel. Dabei sieht man in einem andern Gemache drei Engel, welche kniend musiziren. Zwei Fenster geben Aussicht auf Florenz und das Arnothal.

Eine grosse Darstellung lebendigster Art ist Tizians Verkündung Mariä, welche in der 1534 bauvollendeten Kirche San Salvatore zu Venedig gesehn wird. Zu der frommen Magd des Herrn kommt Engel Gabriel, als einer der „starken Helden Gottes, ausgesandt zum Dienste der Seligen", wie im Sturme hereinfah-

rend, die Hände über Brust gekreuzt, hehr und mild zugleich, die frohe Botschaft zu bringen. Aus einer himmlischen Glorie schwebt, umgeben von Engelscharen, der heilige Geist in Taubengestalt hernieder ins stille Gemach der Gebenedeiten unter den Jungfrauen. Ein Glaubenskräftiger unsrer Zeit spricht hingerissen von diesem Tizianwerke: *Der seine Boten zu Winden und seine Engel zu Feuerflammen macht, hat auch in diesem Bilde die Hand eines Sterblichen befeuert und begeistert, dass Linie und Farbe dastehen wie am ersten Schöpfungsmorgen, da er gebot: „es werde Licht", und wie am zweiten neuen Schöpfungstage, da es hiess: „und das Wort ward Fleisch und es wohnete unter uns und wir sahen seine Herrlichkeit!"*

Verzichtend auf Katalogisirung aller je gemalten und gemeiselten Grussbilder, weisen wir schliesslich auf zwei Meisterschildrungen des Engelgrusses hin, welche deutscher Kunst zu Ehren gereichen. Wir erinnern an das zarte liebliche Bild aus dem J. 1482, welches — würdig ein Memlingwerk zu heissen — in der Sammlung des Fürsten Radziwill zu Berlin anzieht, und an das 1852 ausgestellte Bildchen vom Düsseldorfer Karl Müller, welches sich trotz seiner Kleinheit als ein ganz eminentes Kunstwerk bezeichnen lässt. In Müllers kaum ein Paar Spannen langem Bildchen ist unaussprechlich schönen Ausdrucks die vor ihrem Betpult kniende Jungfrau, welche bei brustgekreuzten Händen das Haupt sanft zur Rechten wendet, zur Vernehmung der hohen Worte des himmlischen Boten. Nie ist wol die lilienreine Jungfräulichkeit und die demüthige Hingebung an den geheimnissvollen Willen Gottes inniger empfunden und dargestellt worden als hier. Ein heiliger Schauer wunderbarer Beseligung scheint die Magd des Herrn zu durchrieseln. Von grosser Schönheit ist auch der Engel auf der andern Seite des Bildes. Ihm könnte vielleicht der Vorwurf zu geringer Materialität in der Farbenerscheinung gemacht werden, wenn nicht der Künstler ebendadurch das Ueberirdische des göttlichen Sendlings anzudeuten gesucht hätte.

Gryllen, Griechenausdruck für eine Art von Possenbildern, wo sich der Witz im Zusammenfügen des Verschiedenartigsten gefiel. Solche spielige Mischgebilde (z. B. Zusammenspielungen bacchischer Masken mit andern Gesichtern) finden wir auf Gemmen und selbst auf Münzen, welche dem spätern Alterthum angehören. Mit dergleichen Kunstscherzen waren Maler vorangegangen; als Ersten, welcher *gryllos* malte, nennt Plinius den Antiphilos, einen ägyptischen Griechen, welcher des Ktesidemos Schüler war und in Alexandrischer Zeit ausser seinen beiläufigen Gryllen mancherlei Farbenstücke lieferte, welche stark in das heut als Genre bezeichnete Gebiet überspielten.

Gryphon, ein Fabelthier der indisch beeinflussten Parther und Perser des Alterthums, in Gestalt eines Löwen, dessen Rücken und Hals mit breiten Flügeln versehen sind und dessen Maul wie der Schnabel eines Adlers geformt ist. Der Gryfon und der Martichoras (letzter eine Löwengestalt mit Menschengesicht) erscheinen ebensowol auf den Monumenten von Persepolis wie auf jenen an den Ufern des Tigris.

Gsell, zu Paris thätiger Zeichner und Lithograf deutscher Herkunft. Man kennt ihn vornehmlich durch die Zeichnungen, die er zur Lesueurpublikation des Akademikers Vitet geliefert hat. (*Eustache Le Sueur, sa vie et ses oeuvres, par Louis Vitet. Dessins par M. Gsell. Paris* 1843, *Challamel.* Funfzehn Hefte in Grossquart, jedes mit vier Steinzeichnungen. Preis des Ganzen: 18 Thaler.) Für Chapuy komponirte und lithografirte Gsell das reichverzierte Titelblatt zu dessen *L'Allemagne monumentale et pittoresque.* Dies sehr gelungne Steinblatt enthält die Gestalten eines deutschen Mannes und einer deutschen Jungfrau.

Guadagnini, A., italischer Stecher unsrer Zeit, dem man den Gekreuzigten des Guido Reni, den Salvator des Correggio und andre tüchtige Blätter verdankt.

Guadalajara, *Guadalaxara,* spanische Mittelstadt mit Franziskanerkirche und grossem, aber baulich unerbaulichem Palast der Herzöge von Infantado. Der *patio del Duque del Infantado* zählt zu jener preziösen Sorte von spanischen Hofräumen, welche durch krause Ornamentik der Felder und Geländer einen sinnverwirrenden Reichthum entfalten. Der Kirche zufügten besagte Herzöge ihre Begräbnisskapelle, die sie durch Felipe Sanchez 1696—1728 mit einem Aufwande von mehr denn einer Million Realen errichten und schmücken liessen. — Guadalajara ist Geburtsort des Malers Antonio Rincon, der hier 1446 das Licht erblickte und den man 1500 zu Sevilla sterben lässt. Seine Gemälde scheinen den Einfluss eines in Spanien niedergelassnen Eyckschülers zu bezeugen. — Ein späterer Romolo Cincinnato war zu Guadalajara für die Infantado's beschäftigt, in deren Palaste man noch mythische Fresken seiner Hand vorfindet.

Guadarama. — Die Thäler der G. zählen zu den spanischen Strichen, wo frauenmodellsuchende Künstler ihre Freude finden. Die jungen Ländlerinnen jener Thäler

sind bei ausserordentlicher Grösse schön und kräftig, und ihren Körpervorzügen verdanken es leider die armen Schönen, dass sie als Schlachtopfer des Ammendienstes nach Madrid verlockt werden, wo die kleinen residenzlichen Vampyre den Müttern eines blühenden Volkstammes die Kraft aussaugen und den zur Freude gebornen Kindern die reichen Lebensquellen entziehen. Stets trifft man im Prado eine Selekte jener ländlichen Schönheiten, welche durch ihre Madrider Herrinnen auf das Prachtvollste (doch mit Beibehaltung der ländlichen Trachteigenheiten) herausgeputzt werden. So tragen jene Reizgeschöpfe der Thäler meist schöne seidne Kopftücher statt der Mantille der Städterinnen, knapp anliegende Korsets von hellgrünem Sammet und feuerrothe Röcke vom feinsten Kaschmir, unten mit Streifen von goldnen Tressen und schwarzem Atlasband besetzt. Die vielfarbige Seidenschürze ist mit Gold gestickt, und golddurchwebte Bänder, womit sie gebunden ist, hängen bis auf die Fersen herab.

Guadeloupe, eine der Blühendsten der kleinen Antillen Westindiens, mit doppelgipfligem Feuerberge und den Städten Basse-Terre und Point à Pitre, von welchen letzte bis zum Erdbebenjahr 1843 die schönste Stadt der Antillen war. Auf dieser von allerlei Schicksal heimgesuchten Insel wurde 1760 zu Sainte-Anne Guillaume Guillon-Lethière geboren, jener durch seine grosse Darstellung des Junius Brutus namhafte Geschichtmaler, welcher 1832 zu Paris starb.

de Guadelupe, Pedro Fernandez, spanischer Kirchenmaler, meisterte für die Kathedrale zu Sevilla mehre Tafeln, welche das Dat 1526 tragen. Das Hauptbild zeigt den Kreuzabgenommenen auf den Knien der Maria liegend. Magdalena küsst die Hand des Todten, welchen viele Jünger trauernd umgeben. In der Altarstaffel befinden sich Darstellungen des Krist an der Säule und des reuigen Petrus, und zu beiden Seiten Ebenbilder des Werkstifters und seiner Frau. Die Zeichnung in diesem Farbenwerke ist vorzüglich, das Kolorit tiefgetont; durch Beides wird man an die Costaschule zu Ferrara erinnert. An Gewändern fehlt natürlich die bei den jenzeitigen Spaniern übliche Goldverwendung nicht.

Gualandi, Michelangelo, ein gelehrter Bologneser unsrer Zeit, der durch Sammlung und Veröffentlichung interessanter Materialien zur italischen Kunstgeschichte sich sehr verdient gemacht hat. Ihm verdankt man die *Memorie originali di belle arti* und die neue Sammlung von *Lettere artistiche* als Fortsetzung der Bottarischen.

Vom Urkundenwerke „*Memorie originali italiane risguardanti le belle arti, con note ed illustrazioni*“ erschienen zu Bologna 1840—46 sechs Serien. Den reichen Inhalt aller sechs Bände auch nur im Wichtigern hier anzudeuten, würde zu weit führen; doch können wir es uns nicht versagen wenigstens einen Theil des Dokumenteninhaltes der beiden letzten Serien anzugeben. Durchblicken wir den fünften Band der *Memorie*, so finden wir zunächst die verworrne Geschichte des Dominikgrabmals zu Bologna etwas erhellt durch Mittheilung des am 20. Juli 1469 zwischen dem Legaten Savelli und dem Bildhauer Niccolò (dall' Arca) abgeschlossnen Vertrags für die Fertigung des Deckels der Lade und der dazu gehörigen Figuren. Dass der eine der beiden Engel von Buonarroti herrühre, wie Vasari und Condivi (letzter mit Preisangabe) berichten, wird von Gualandi wol mit schwachen Gründen bezweifelt, denn wenn auch Niccolò sich im J. 1469 verpflichtete beide Engel zu liefern, so liegt darin noch lange kein Beweis, dass er beide geliefert hat. — Ferner findet man Dokumentliches über den zu Bologna und Cento, in Ungarn und Russland beschäftigten Baumeister Aristotile Fioravanti, welcher um Mitte des 15. Jahrh. blühte; über Ottaviano Nelli; über Kunstwerke zu Fabriano, Perugia, Cagli, Fratta (bei Perugia) und andernorten. Auch Mittheilung des Testaments des 1498 verst. Malers und Bildners Antonio Pollajuolo vom J. 1496, aus dem römischen Archive von San Pietro in vincolis. — Dann Nachricht vom Tode des *Ascanio Condivi*, des treuen Freundes und Lebenbeschreibers Michelangelo's, aus einem Notizbuche in Ripatransone. Wir erfahren daraus, dass Maestro Ascanio am 10. Dez. 1574 starb; er ertrank nämlich in der Mannocchia, welche, sonst nur ein Flüsschen, infolge dreitägigen sturmbegleiteten Regens zum reissenden Strome geworden. — Bericht des Vignolasohnes Giazinto Barozzi über eine Entdeckung im Befestigungswesen, aus dem Mediceischen Archive. Die neue Entdeckung wird darin freilich nicht erklärt; es wird nur gesprochen von „*una difesa invisibile a nemici, diversamente alla imaginatione che si può havere delle mine e di qualunque altra sorte di difesa overo ofesa usata fino hora, chè non hà da fare punto con queste.*“ — Eine ausführliche amtliche Relation über die Geschichte der Ausmalung der Januarkapelle im Neapler Dome, 1612—47. Diese Geschichte ist bekanntlich ein Knäuel unwürdiger Vorgänge, bei welchen der gute Ruf mancher

Künstler unrettbar verlorenging; ein Gewebe der niedrigsten Intriken war es, welche den Cav. d'Arpino, den Guido Reni, den Gessi aus Neapel vertrieben und dem armen Domenichino das Leben kosteten. Gleichzeitige Historiker erzählen diese Ereignisse, unter Andern Malvasia in seiner Felsina pittrice; vorliegende Relation aber, aus dem Archive des Tesoro di San Gennaro, gibt die ganze widerwärtige Geschichte ausführlich, vom Arpino bis zum Lanfranco, Stanzione und Ribera. Lanfranco bewirkte durch seine Verleumdungen, dass man die von Domenichino unvollendet gelassnen Kuppelfresken herunterschlug und ihm selber die Neumalung überliess. Die Kapelldeputation aber fuhr schlecht dabei, dass sie den Intriken keinen Damm gesetzt, denn die Summe der auf die Kapellmalung verwendeten Kosten belief sich am Ende auf 34,024 Ducati (gegen 40,828 Thaler). — — Im sechsten Bande sechzehn zum Theil längere Dokumente, welche meist wirkliche Bereichrungen der Kunstgeschichte darbieten. Zunächst eine Urkunde vom J. 1372, in welcher Bonifazio de' Lupi von Soragna, Stifter der Kapelle San Felice (ursprünglich S. Giacomo Maggiore) in Sant' Antonio zu Padua, mit Maestro Andriolo *taglia pietra da Venezia* für den Bau kontrahirt. Unter paduanischen Ausgaben im J. 1379 eine von 792 Dukaten an Maestro Altichiero für seine Arbeit *nel depingere la cappella de San Antonio como per la sacrestia.* Unter J. 1376 Erwähnung des Magistro Jacopo (*Avanzi*). — Zwei vom Abate Cadorin mitgetheilte und erläuterte Dokumente, welche über den Ausbau des venediger Dogenpalastes in den Jahren 1438—63 Klarheit verschaffen. Es sind die Verträge zwischen den Steinmetzmeistern Zuane (d. h. Giovanni) und Bartolommeo Bon und den Proveditoren des Salzamts zur Errichtung der sogen. *Porta della Carta,* des Eingangthores des Palastes auf Seite der Basilika, für den Preis von 1700 Golddukaten, sowie zwischen denselben Proveditoren und den Meistern Pantaleone und Bartolommeo Bon zur Fortsetzung des Baues der Palastfasade (genüber dem Sansovinobau der Bibliothek), wobei die Genannten nicht nur für das Bauliche sondern auch für die Skulpturen sich verpflichteten. — Urkunden aus den J. 1471—1535 über die vielgerühmten Chorbücher des Ferrareser Domes (sehr interessanter Beitrag zur Geschichte der Kleinmalerei, mitgetheilt vom Abate Antonelli, Bibliothekar zu Ferrara). — Dokument aus dem J. 1505, beweisgebend, dass die schöne Terracotta „Madonna mit Engeln" über der Mittelthür des Pistojeser Domes von Andrea della Robbia herrührt, also nicht von Luca, wie Tolomei's Guida di Pistoja angibt. — Notizen aus dem Verwaltungsbuche der Confraternità di Santa Croce zu Fratta bei Perugia, für die Jahre 1515 und 16 benachrichtend von einem Spätwerke des Luca Signorelli. — Reichliche Kunden über die vielen Künstler, die aus der Familie Alberti von Borgo San Sepolcro im Zeitraume von 1529—1763 hervorgingen. — Vertrag von 1534 zwischen Parmeggianino und Elena Bajardi Tagliaferri über die berühmte *Madonna dal collo lungo,* welche in die Servitenkirche zu Parma gestiftet ward, aber seit Cosimo III. den Pittipalast zu Florenz schmückt. — Schriftungen aus den J. 1577—1604, kundgebend, dass Guglielmo della Porta bei seinem 1577 erfolgten Tode für das schöne Denkmal Pauls III. in St. Peter noch 4 bis 5000 Scudi bei Kardinal Alessandro Farnese guthatte und dass sein Sohn Teodoro diese Angelegenheit bei den Farnesischen Erben nicht ins Reine zu bringen vermochte. Zugleich erhellt aus diesen Schriftstücken, dass Vasari rechthat, wenn er im Leben des Buonarroti sagt, der Auftrag sei vom Kardinal ausgegangen; überdies ergibt sich noch aus der Korrespondenz, dass es Teodoro della Porta und nicht Bernini war, welcher die Statue der Gerechtigkeit mit dem famosen Hemd bekleidete; wenigstens empfing Teodoro dafür 1593 vom Kardinal Odoardo Farnese funfzig Scudi auf Abschlag. — Unter dem was die *Memorie* sonst noch enthalten, ist bemerkenswerth das zum Erstenmal vollständig gegebne Verzeichniss der Florentiner Maler, welche in den Jahren 1340—1550 zur Gesellschaft von San Luca gehörten. Trotz den Buchstabendefekten, die in manchen Namenangaben vorkommen, bleibt das Verzeichniss immerhin schätzbar.

Von der *Nuova raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da più celebri personaggi dei secoli XV a XIX, con note ed illustrazioni di Michelangelo Gualandi, in aggiunta a quella data in luce da Mons. Bottari e dal Ticozzi,* sind uns zwei zu Bologna 1844—45 erschienene Bände bekannt. Der Gedanke, der Bottarischen Sammlung von Künstlerbriefen eine Fortsetzung zu geben, war ein glücklicher. Freilich war keine reiche Aernte zu hoffen gleich jener des um die Kunstgeschichte vielverdienten römischen Prälaten, und die Reihe von Briefen, die in Gualandi's Bänden vorliegt, kann sich auch nicht entfernt messen mit dem was Bottari gebracht hat, sowenig wie mit dem briefschaftlichen Schatze, den uns Gaye in seinem unschätzbaren *Carteggio inedito* zu kosten gibt. Die Zeit schon,

welcher die Mehrzahl der hier gegebnen Dokumente angehört, schliesst den Gedanken an eine ähnliche Wichtigkeit von vornherein aus. Nach einigen Briefen aus einer frühern Epoche werden wir sogleich in die Mitte des 16. Jahrh. versetzt, von wo ab Italiens Kunstgeschichte nur ein untergeordnetes Interesse behält. Doch ist dies Interesse nur im Verhältniss zu der grossartigen Entwicklung vom Beginne des Trecento an untergeordnet zu nennen. Denn während in Florenz nach grenzenloser Erschlaffung der Buonarrotischule die Wiederbelebung der Malerei durch Cigoli und seine Zeitgenossen erfolgt, erheben sich zu Bologna die Caracci. Diesenbetrachts ist denn Alles, was unsre Kenntniss auch dieser spätern Schulen im Allgemeinen mehrt und im Einzelnen bereinigt, dankbar entgegenzunehmen. Und reichlichen Dank verdient Gualandi, der mit solcher Ausdauer sich der Herbeischaffung von Materialien zur Kunstgeschichte befleissigt und dabei selbst für seine Verhältnisse bedeutende Opfer nicht gescheut hat. Förderlich ist man seinem Streben entgegengekommen zu Florenz, wo ihm die Benutzung des Mediceischen Archivs erlaubt ward; ferner zu Mantua, zu Ferrara, in den kleinen Städten der Romagna, des Urbinatischen und noch manchen andern Strichs. Gayes Carteggio wird durch diese Raccolta di Lettere artistiche auf wünschenswerthe Weise ergänzt, denn grade dort wo Gaye aufhört, beginnen Gualandi's reichlichere Mittheilungen. Es sind freilich grossentheils die *Dii minorum gentium*, welchen wir in Gualandi's Werke begegnen: doch wirft man auch in ihr Leben und Treiben wol gern einen Blick. Man ersieht aus den Dokumenten, wie wenig die Verhältnisse der Künstler sich besserten. Wurden auch manche Künstler, zum Theil weit über Verdienst, hervorgezogen und belohnt, mit Rittertiteln und Gnadenketten beschenkt und an die Höfe gezogen, — die Meisten lebten doch fort in einer gewissen handwerklichen Beschränktheit und wurden wol noch nach Fuss und Zoll und nach Maasgabe des Preises der Farben bezahlt, welche in Vermalung gekommen. Bei den bemerkten Ehrenbezeugungen aber stand die Kunst kaum besser, denn nie vielleicht und nirgend ist die Servilität derselben grösser gewesen, nie hat die Kunst mehr als in diesen Zeiten der Ritterschläge und Kettengeschenke sich hingegeben zu Zwecken, die ihr fremd sind oder sein sollten. Eitle und habsüchtige, auf Titel und Schätze erpichte Künstler liessen ihre Kunst wie eine Hetäre tanzen vor jedem meilengebietigen unüberwindlichen Frosch, der vor Stierdünkel zu platzen drohte. Kein Wunder, wenn die meisten Werke dieser zum Lustmachen befohlenen Kunst unsern Augen nur geringes Interesse gewähren oder gar widerwärtig erscheinen.

Die im ersten Bande der *Lettere* enthaltnen Dokumente reichen bis zum Jahre 1617. Was aus frühern Epochen hier vorkommt, beschränkt sich auf ein Schreiben des Malers Ottaviano Nelli aus Gubbio, auf einen Brief Michelangelo's von seiner ersten römischen Reise (1496) und auf ein Schreiben von *Filippo Strozzi* über einen antiquarischen Fund der Madonna Alfonsina Orsini (1514). Letztes ist nicht uninteressant. Darin heisst es: *Saget dem Erlauchten* (Lorenzo de' Medici, Herzog v. Urbino), *seine Mutter sei die glücklichste Frau von der Welt; denn das Geld, das sie zu frommen Zwecken schenkt, bringt ihr Zinsen, als wucherte sie damit. Indem sie ein Kellergewölbe für Nonnen bauen lässt, haben sie bis heute gegen fünf Statuen gefunden, die den schönsten in Rom gleichkommen; sie sind aus Marmor, etwas unter Lebensgrösse, Todte und Verwundete darstellend, jede für sich bestehend. Einige glauben, dass die Geschichte der Horatier und Curiatier in ihnen abgebildet sei.* — Von 1530 an werden die Dokumente häufiger. Wir begegnen da zuerst dem Bastiano del Piombo, welcher seinem Freunde, dem Arzt und Dichter Arsilli zu Sinigaglia, auf den Glückwunsch bei Gelegenheit seiner Ernennung zum *Frate del piombo* (Bleisiegelanhefter der päpstlichen Bullen) die Antwort gibt. *Glaubet ja nicht*, schreibt er ihm, *dass ich, weil ich jetzt in der Kutte stecke, aufgehört habe derselbe Sebastiano zu sein, der Euch wie ein Bruder liebt. Wenn Ihr dächtet, die Möncherei werde meine Natur verändern, so würdet Ihr Euch in grossem Irrthum befinden, und ich glaube Euch nicht durch Eide versichern zu brauchen, dass ich bleibe wie ich einmal geschaffen bin.* Das von Sebastian gemalte Ebenbild seines Freundes soll sich noch im Hause Arsilli zu Sinigaglia befinden. — Briefe des Herzogs Guidubald II. della Rovere von 1557, notizgebend vom Urbino, dem treuen Gehilfen und Diener Michelangelo's. Von der Wittwe dieses Urbino („*la Cornelia gia moglie di Francesco allevato di Michelangelo Bonarota, il quale Francesco fu figliol di Guido di Colonello di Castel Durante*") kaufte der Herzog zwei Bilder, welche wahrscheinlich buonarrotische Werke und Geschenke waren. — Schreiben von Ammanati an Cosimo 1561 in Betreff des Neptun für den grossen Brunnen auf der Piazza del Granduca zu Florenz. Er klagt: *ich bin mehr dadurch in Verlegenheit, dass ich so wenig Marmor wegzuhauen habe, als es mir Mühe*

machen würde vielen abzumeiseln. Der Block war nämlich in den Brüchen von Seravezza für den Bandinell zugehauen; als er nun aber vom Herzoge dem Ammanati überwiesen ward, stiess dieser auf dieselben Schwierigkeiten wie Buonarroti bei seinem David. — Briefe des Benvenuto Cellini an Herzog Cosimo und an Giovanni Caccini (1565). Erstes Schreiben enthält, spasshaft genug, eine Bitte bei dem Herzog um — Kohlen. Im zweiten spricht sich der unruhige unzufriedne Geist des Cellini, der überall Feinde hatte oder sah, in folgenden Worten aus. *Das widerwärtige Geschick hat mir so zugesetzt, dass ich ihm nicht ferner mit Erfolg entgegentreten kann. Als der marmorne Neptun des Ammanato aus der Loggia* (de' Lanzi) *weggenommen ward, liessen meine treulosen neidischen Feinde absichtlich einen schweren Balken auf meinen Perseus fallen, der dadurch so nach vorn übergebeugt ward wie er jetzt steht, und nur durch ein Wunder dem Sturze entging. Er ist aber von der florentiner Schule so gelobt worden und hat Sr. Excellenz* (dem Herzoge) *so gefallen, dass ich nicht glauben kann, dies sei mit seinem Willen geschehn. Ich habe deshalb die Gewohnheit zu sagen: ich werde „geniederträchtigt"* (*assassinato*). *Die Herrschaften haben gemeint, ich beziehe dies auf sie, während ich niemals über sie geklagt, sondern nur über meinen Unstern und die Schlechtigkeit des niedern Neides. Denn wenn die, welche mir soviel Uebel zufügen, wahres Talent hätten, so würde es sie nicht in Angst versetzen, meine Werke dastehen zu sehen.* — Schreiben der Königin Katharina von Frankreich an Herzog Cosimo 1567, betreffend den Bildhauer Giambologna. *Je vous prie, mon Cousin, ne me refeuser de comender au dyt Jean bolognese de aler a Rome pour fayre la Stateue du Roy Monsegneur, et cet vous me faystes cet plesir ie metré souine de le reconestre come eun de plus grent que pour cet heure je puise resevoyr.* (Die Reiterstatue Heinrichs II., die hier gemeint ist, war ursprünglich dem Daniel Ricciarelli übertragen, der aber kurz nach Beendung des beim Erstenmale misslungnen Pferdgusses verstarb.) — 27 Briefe aus den Jahren 1574—79, betreffend den Federigo Baroccio und sein Bild der *Madonna della Misericordia,* das sich (ursprünglich für die Kapelle einer Laienbrüderschaft in der Pieve zu Arezzo bestimmt) jetzt in der Gallerie der Uffizien befindet. Diese Briefschaften geben über die Art und Weise, wie damals Bilder bestellt und ausgeführt wurden, so vollständigen als interessanten Aufschluss. Der arme Maler, dessen Körperzustand infolge von Gift, das ihm in seiner Jugend beigebracht worden, so schwankend war, dass eine kleine Reise wie die von Urbino nach Arezzo ihm schon höchst beschwerlich fiel [*è tanta la mia mala indispostzione — che ogni piccol viaggio mi reca grandissimo fastidio*], musste sich am Ende, neben manchen andern Vorwürfen, von den rüden Bestellern sagen lassen: „Viele seien der Meinung, man dürfe sich nicht zu sehr grämen, wenn das Bild (dessen Holzwerk nämlich sich geworfen) verlorengehe, denn es sei eben nichts Vortreffliches." Und doch ist's Baroccio's Hauptwerk, das die Meisterbezeichnung „*Fedricus Barotius Urbinas MDLXXIX*" trägt und jetzt in eigner *Sala del Baroccio* in den Uffizien seinen Ehrenplatz hat. — Briefe Giambologna's an die Grossherzogin Bianca (Capello) aus den Jahren 1583 und 84. Der Fürst der damaligen Bildhauerei klagt darin seine dürftige Lage [*la necessità mia e li anni che mi hanno condocto ala vecchiaja povero senza però mancare mai di lavorare et servire*]. Diese Klagen befremden, wenn man bedenkt, dass diesem Meister zu keiner Zeit die bedeutendsten Aufträge fehlten und dass er eben 1583 die berühmte Gruppe des Sabinerraubes vollendete, welchem Werke die Reiterstatue des ersten Cosimo (1587—92), der Herkules mit den Kentauren 1595 (jetzt in der Loggia de' Lanzi), der Apostel Matthäus (für den Orvieter Dom) und andre Grossgebilde folgten. — Schreiben das Kardinalbischofs von Sevilla 1598, meldend den Empfang einer vom Grossherzog Ferdinand nach Madrid gesandten Erzstatue von Gian da Bologna. Dem Geber wird gesagt, die Statue sei eine *grande obra digna del ingenio de Juan Boloña, y de la magnificencia de V^{a} Alt^{a}.* — Depeschen des grossherzoglichen Gesandten zu Madrid, Conte d'Elci, aus den Jahren 1616 und 17, berichtend die Ankunft der von Giambologna († 1608) begonnenen, durch P. Tacca vollendeten Reiterstatue König Filipps III. von Spanien.

Der *Lettere* zweiter Band geht bis zum J. 1677. Vorausgehen einige ältere Sachen, die Gualandi erst nach Druck des ersten Bandes zuhandengekommen. Darunter befindet sich der höchst interessante Briefwechsel zwischen Parmeggianino, Giulio Romano und der Bauverwaltung der Madonna della Steccata zu Parma, aus dem J. 1540. (Ueber den betreffenden Freskohandel, der den Parmeggianino ins Grab brachte, s. die Mitth. im Art. „Giulio Romano", wo auch Parmeggianino's Schreiben an Giulio und Giulio's Schreiben an die Baudeputation der Parmenser Kirche nach Gualandi gegeben sind.) Der übrige Inhalt bietet

nichts von ähnlichem Interesse wie diese Korrespondenz. Das Meiste betrifft florentinische Künstler, Kunstaufträge und Ankäufe. Eine Reihe von Briefen handelt von Pietro Tacca's Reiterstatue König Filipps IV., welche nach dem 1640 erfolgten Tode Pietro's durch dessen erst 21jährigen Sohn Ferdinando Tacca vollendet und als Geschenk des Grossherzogs von Florenz nach Madrid gebracht ward. Minister Olivarez meldet dem toskanischen Gesandten 1634: der König wünsche die Statue *conforme a unos retratos de Pedro Pablo Rubens* und wolle den Auftrag in Florenz ertheilen lassen *sabiendose qᵉ en Florencia assisten los artificies mas eminentes de escultura*. Madrider Briefe aus dem J. 1642 berichten von den Schwierigkeiten des Transports der Statue, welcher allein für die Strecke von Cartagena bis Madrid gegen 60,000 Realen Kosten verursachte. — Notiz über Spielkarten, welche Stefano della Bella 1644 fertigte. — Brief des ergrauten schwachgewordnen, aber immer noch Engelchen und Amoretten malen müssenden Francesco Albani (aus dessen Todesjahre 1660). — Schriftstücke über Ankäufe und Bestellungen Cosimo's III. Man ersieht daraus, dass dieser Granduca niederländische Bilder und tizianische Porträte aus Antwerpen erwarb und dass er nebenbei (im J. 1675) goldne Kruzifixe nach gewissem Gewicht ohne Rücksicht auf Kunstwerth bestellte.

Gualbert, Johann, ein Heiliger des 11. Jahrh., Stifter des Cönobitenordens von Vallombrosa. Er wird dargestellt in der Tracht dieses Ordens, zugleich mit dem Bildniss Kristi in der Hand, zum Anspiel auf die wundersamen Fälle, wo das Bild des Gekreuzigten, vor dem er innbrünstig betete, sich ihm zuzuneigen schien. Das beste Werk, welches vom fingerfertigen Maler Neri di Bicci aus dem J. 1454 vorhanden ist, gibt eine besondre Darstellung Johann Gualberts, wo derselbe von andern Heiligen umgeben erscheint. Dies Gemälde findet sich im Chiostro der jetzt zu andern Zwecken verwendeten florenzischen Kirche San Pancrazio.

Gualdo, Städtchen an der Furlostrasse zwischen Fano und Fuligno, mit der Kirche San Francesco, wo man Niccolo Alunno's thronende Madonna mit Engeln und Heiligen aus dem J. 1471 vorfindet.

Gualfardus, † 1127, ein augsburgischer Sattler, der als frommer Einsiedler endete und später heiliggesprochen ward. Er erscheint in Darstellungen als Eremit, der einen Steinsarg neben sich hat. Dies Beibild spielt auf den Sarkofag an, der vom Himmel gefallen sein soll, um des Siedlers Leiche aufzunehmen. Den Sattlern ist dieser Heilige natürlich der Handwerkspatron.

Gualterio, F. A., Herausgeber der *Cronica inedita degli avvenimenti d'Orvieto di Francesco Montemarte Conte di Corbaro* (Turin 1846.) Diese Orvieter Kronik ist durch Gualterio mit verschiednen Urkundbeigaben bereichert worden, welche der Kunstgeschichte des italischen Mittelalters so manche schätzbare Notiz zuführen.

Gualterius, zu deutsch Walter, ein heiliger Bischof, dargestellt als solcher, dem ein Vogel einen Fisch im Schnabel zubringt. Zuweilen erscheint Bischof Walter mit Aehren und Trauben in der Hand.

Guariento, ein Paduaner Meister um 1360, mit welchem die Geschichte der venezianischen Malerei beginnt.

Guarinus, ein obskurer Heiliger, der als Kardinal fürgebildet wird.

Guaschmalerei, eine Kleinmalerei mit durch Gummi und feinen Leim gebundnen Körperfarben. Die Benennung kommt vom italiänischen *guazzo* (mit Wasser angerührt), woraus die Franzosen *gouache* gemacht haben. Diese Malart fordert geschwinde Ausführung mit sicherm Pinsel, weil das schnelle Trocknen der Farben die Nachhilfe sehr erschwert und ein öfteres Uebermalen den Auftrag zu dick macht. Ein grosses Uebel dieser Farbenkunstart ist das matte Ansehn der Farben, was kräftigem Ausdruckgeben so sehr widerstrebt. Das deckende Weiss spielt hier eine Hauptrolle. Die Pinsel für Guasch sind gewöhnliche, etwas langgebundne Haarpinsel; der Grund aber, worauf man guaschmalt, ist ein starkes, wenig geleimtes Papier, wozu man vornehmlich das bunte in der Bütte gefärbte französische Papier verwendet, wie man dergleichen z. B. auch für Kreidezeichnungen gebraucht. Man pappt es gewöhnlich noch auf einen starken Bogen, der auf dem Brete, besser auf einem Blendrahmen, fertig aufgespannt ist, oder auf feine Leinwand. In Vermalung können alle körperliche Pigmente kommen, wenn sie nur fein in der Masse, rein von Farbe, dauerhaft und dabei noch von genügender Deckkraft sind. Zugleich werden aber auch Lack- und Saftfarben verwendet zu Lasuren, die hier von besondrer Wichtigkeit und zur Vollendung eines Guaschgemäldes unentbehrlich sind. Bündige Auskunft über das Hauptsächlichste, was für diese Maltechnik zu bemerken ist, bietet A. W. Hertel in seiner Kleinen Akademie der zeichnenden Künste und der Malerei (Weimar 1844). — In zartester Guaschmalerei auszeichneten sich mittelalterliche Miniaturisten wie der von Vasari gepriesne Don Silvestro, der um 1350 für das

Florenzer Engelkloster jenes Choralbuch illuminirte, dessen jetzt ausgeschnittne Initialbilder von den reichsten Sammlern unsers Zeitalters (Ottley etc.) erjagt wurden. Namhafte Guaschgemälde hat man ferner von Correggio (zwei Allegorien unter Nr. 171 und 172 in der Sammlung der Handzeichnungen im Louvre), werthvolle auch vom Ritter de Barde (einem Künstler des 18. Jahrh.) u. A. In Halbguasch, *Semigouache*, wo die Ausführung mit Aquarell- und Deckfarben geschieht, haben Chinesen manches Vorzügliche gefördert. Ueber eine interessante Reihe solcher Malereien, auf Reispapier, welche von chinesischer Kunsthand unsers Jahrh. herrühren und durch Zufall nach Bamberg gekommen sind, haben wir berichtet im Art. China. — Als „Guaschmalerei im Grossen" ist die sogen. Détrempemalerei zu bezeichnen, d. h. die in neuerer Zeit gepflegte Malerei *a tempera*, welche mit der mittelalterlichen Tempera nichts gemeinhat. In der Technik nämlich ist die Détr. von der Malerei *en gouache* nicht verschieden, nur dass zu Gründen kein Papier, sondern Holztafeln, Leinwand etc. genommen werden, welche man mit stärkerer Leimfarbe grundirt. Ihre Anwendung hat die *Gouache en gros* vornehmlich zu Dekorationszwecken gefunden.

Guasipati, ein bemerkenswerthes „verlassenes" Dorf im Goldlande Venezuela. Es umschliesst einen Raum von zwei Hektaren. Das Kapuzinerkloster und die Kirche nehmen eine Seite des länglichen Vierecks ein; die drei übrigen sind mit Häusern besetzt. Vier, über 400 Meter lange Strassen gehen vom Platze aus; die Häuser, welchen nur die Bewohner fehlen, sind sämmtlich aus Backsteinen errichtet; jedes besteht aus vier Gemächern mit Gallerien an beiden Langseiten, zu welchen ein Bauholz von besonders trefflicher Beschaffenheit verwendet ist. In derselben Weise ist das 22 Marschtage weiterliegende grössere Dorf Tupuquen gebaut, dessen Kloster jedoch minder schön und dessen Kirche unvollendet ist.

Guastalla, *Guardistallum*, *Vastalla*, alterthümliche Mittelstadt Italiens, jetzt zum Herzogthum Parma und Piacenza gehörend, mit unbedeutendem Dome und altem Schlosse und einer namhaften erzenen Reiterstatue des Ferdinando Gonzaga vom Aretiner Leone Leoni (um 1550).

Guatemala, mittelamerikanisches Gebirgsland, von Interesse sowol für den Landschaftmaler wie für den Alterthumsforscher. Da wo der Kontinent von Amerika sich zu einer Landenge zusammenzuziehen beginnt, an der Grenze von Mejiko, hat die Natur die Vereinigung beider Weltmeere durch eine hohe Mauer verhindert, welche den ganzen Isthmus von Nord nach Süd durchzieht. Auf dem Plateau dieser Kordillere, die nach Ost hin mächtige Arme aussendet, liegt die gleichnamige Hauptstadt des Landes. Im Hintergrunde derselben ragen die Vulkane Pacaya, Agua und Fuego. Letzter hat im J. 1773 die Zerstörung der ältern Stadt Guatemala (Antigua) und die Verlegung der Hauptstadt nach anderm Standort bewirkt, während der Agua erloschen und der Krater desselben mit Wasser gefüllt ist, das in vielen Bächen sich ergiesst und die Fruchtbarkeit dieses bis an den Gipfel bewaldeten Berges erhöht. Der Wasservulkan erhebt sich 13,578 Fuss über den Meerspiegel; wenig niedriger ist der Fuego mit seinen beiden Kegeln. Beide Berge werden von Guatemala und von der Küste des Stillen Meeres aus überall gesehn. Wenn der Fuego mit seiner rothen Flamme die tiefe tropische Nacht erhellt, dient er dem Schiffer auf der Südsee zur schützenden Fackel und ersetzt dem Hafen von Istapa den mangelnden Leuchtthurm. Ausser den drei genannten entsteigen der Kordillere Guatemala's noch elf weitre Vulkane. Von Flüssen, welche die tiefen Thäler des Plateau von G. durchströmen, ist zunächst zu nennen der Rio Grande oder Motagua, welcher durch den Golfo Dulce in das Antillenmeer mündet. Die von ihm durchzogene Thalung ist mit dem grössten Reichthum tropischer Vegetation gesegnet; zugleich bietet dies Motaguathal die herrlichsten Fernsichten und landschaftlichen Schönheiten, die an die Alpen und stellenweis an die Rheingegend erinnern. Manche Zeichen sprechen dafür, dass dieses schöne Thal zuzeiten vor der spanischen Erobrung stark bevölkert gewesen; aus jener vorspanischen Zeit rühren die am Ufer des reissenden Flusses vorfindlichen Ruinen und Denkmäler, die wir als Zeugen einer gänzlich verschwundnen Kultur und eines einst hier herrschenden Stammes amerikanischen Urvolks bewundern. Bekannt sind durch Stephens' Werk (*Incidents of travel in Centro-America, Chiapas and Yucatan*) die indianischen Monumente des alten Quiriguà. Diese Ruinen liegen einige Leguas von El Pozo am Ufer des Motagua, in völlig unwirthbarer Gegend. Sie sind mit Erde und einer üppigen Vegetation dergestalt überdeckt, dass es einiger Tage bedarf den Boden umzubrechen und die Ruinen selbst zu reinigen und zu waschen. Stephens' Zeichnungen zeichnen sich leider nicht durch Genauigkeit aus; Handzeichnungen indess, welche diese Denkmale sehr genau wiedergeben, sind durch den preussischen Geheimrath Hesse (der als preuss.

Generalkonsul Guatemala betreten hat) nach Berlin gekommen, wo sie vielleicht zur Publikation gelangen.*) Die Engländer hatten vor einigen Jahren die Absicht, die Ruinen von Quirigua zu kaufen und nach England zu transportiren. Der Kaufpreis sollte etwa 1000 Dollars betragen. (Die Schwierigkeiten des Transports wären verhältnissmäsig gering, da die Monumente auf dem Motagua verschifft werden können.) Ein andres bemerkenswerthes Flussthal ist das des Michatoya, welcher dem Amatitansee entströmt. Dieser Fluss hat sehr malerische Ufer und bildet einige Wasserfälle, deren einer über achtzig Fuss hoch ist. Einer von etwas geringerer Grösse heisst der Fall von San Pedro. Der Strom stürzt in mäsiger Breite von einem Felsabhange herab in eine Thalenge, deren Felswände mit dem bunten Reichthum tropischer Vegetation geschmückt sind; auf der Nordseite ist eine tiefe Felshöle, deren Länge sechzig Schritte misst und die den grotesken Karakter der Landschaft nicht wenig erhöht. — Die guatemalische Bevölkrung besteht aus denselben Elementen wie die mejikanische; drei Viertel sind Indianer, deren grössere Hälfte getauft und angesiedelt ist, welche Mehrzahl unter der Bezeichnung *Ladiños* (Lateiner) begriffenwird; ein Viertel nur bilden die Spanier und Mischlinge. Die Indianer sind eifrige Katholiken, haben aber noch nicht allen religiösen Traditionen der vorkristlichen Zeit entsagt. Verschiedene Stämme begehen z. B. zu gewissen Zeiten noch religiöse Feste, indem sie mit Ausschluss aller Nicht-Indianer zur Nachtzeit in tiefen Barranken sich versammeln und dort mysteriöse Gebräuche vollziehen, die dem kristlichen Kult völlig fremd sind. Auch die Kleidung der verschiednen Stämme ist verschieden. In einigen gehen die Männer zum Theil ganz nackt, andre verhüllen ihren Körper durch grosse weite Hosen, Tücher und Jacken. Alle tragen auch bei der friedlichsten Beschäftigung eine Lanze, einige Bogen und Pfeile. Die Frauen tragen meist, wenn sie sich schmücken, einen an den Turban erinnernden Kopfputz, ein kurzes bis an die Hüften reichendes Hemd, das mit blauen und rothen Karakteren durchwebt ist, und ein grosses Tuch, welches sie wie einen eng anschliessenden Rock am Gürtel befestigen. Ihr ganzer Anzug ist sehr decent, und alle Zeuge, die ihre Kleidung erfordert, weben sie mit eigner Hand nicht auf Webstühlen, sonder mit Spindeln.

Der Landschaftmaler, der auch die Thierwelt in sein Interesse zieht, findet hier grade die malerischen jagdbaren Thiere sehr reich vertreten. Hier erscheinen ihm Löwen, Tiger, Tapire, Hirsche, Rehe, Affen, Wildschweine in drei Arten, Schakals, Kaimans, Fasanen und Wasservögel. Hinzukommt die Erscheinnng einer sehr schönen, schwarz und weiss gefiederten Adlerart, deren Krone Gott selbst mit den deutschen Farben deutlich und schön geschmückt hat. Unter den Insekten ist merkwürdig die schöne fingerlange „Eisenbahnpfeife", ein Insekt nämlich, das diesen dampfgebornen Ton so täuschend schrillt, dass der europäische Wandrer sich mitten in den Verkehr seiner Heimat versetzt wähnt. Ein höchst unscheinbares Thierchen ist dagegen das höchst nützliche Kochenillinsekt [*coccus cacti*], welches den kostbaren Farbstoff enthält. Im Aeussern ähnelt es ganz dem kleinen weissen wolligen Schmarotzer, der in unsern Treibhäusern sich so häufig auf den Pflanzen findet. Es lebt auf der Kaktuspflanze, und zwar auf dem Tunakaktus, der *opuntia Tuna*, welche zu diesem Zweck auf grossen Malereien — *nopaleros* (von dem spanischen Namen der Pflanze *nopal*) — gezogen wird. Die jungen Insekten werden auf abgeschnittenen Kaktusblättern während der Winterzeit ernährt, und bei der Aussaat einzeln an die in langen Alleen gepflanzten Kaktusbäume angesetzt. Das Insekt verlässt seine Stelle nicht, und die Jungen, die es hervorbringt, überziehen allmälich die Pflanze. Wird die Ernte recht reichlich, so sieht die ganze Pflanze aus als sei sie mit weissem Schimmel überzogen. Das Insekt zieht die Pflanze sehr rasch aus, und alle Blätter, welche mit Kochenille überzogen gewesen sind, vertrocknen und werden nach der Ernte abgeschnitten. Wenn die Thiere ausgebildet sind, werden sie mit kleinen Besen oder dem Schweif eines Eichhörnchens von der Pflanze abgekehrt, durch Sonnenhitze oder Wasserdampf getödtet, getrocknet und in den Handel gebracht. Durch Zusatz von Alaun entsteht daraus der kostbare Karmin, und durch Zusatz von Thonerde der Florentiner Lack. Seit einigen Jahrzehnten ist die Kochenillezucht von Mexico (Oaxaca) nach Guatemala verpflanzt, und wird besonders im Thalstriche von Amatitan bis Palin und bei Antigua gepflegt. In dieser Gegend werden jährlich oft 5000 Zurronen à 150 Pfund geerntet, die den kostbarsten Ausfuhrartikel Mittelamerika's bilden, der aber jetzt durch die Konkurrenz

*) 1853 wurden der preussischen Regierung vom Generalkonsul Hesse interessante Mittheilungen über die vom Oberst Don Modesto Mendez zu Tikal und Dolores in Guatemala und Yucatan entdeckten aztekischen Alterthümer übermacht, — Mittheilungen, welche der Kunstgeschichte eine Ausbeute sehr besondrer Art zuweisen und zunächst erwünschte Ergänzungen zu Stephens' berühmtem Werke liefern.

der kanarischen Inseln ungemein gelitten hat, und erst wieder in Schwung kommen wird, wenn die Verbindung Mittelamerika's mit Kalifornien regelmäsig und sicher sein wird. Die glückliche Ernte eines *nopalero* von mittelmäsigem Umfang stellt grosse Reichthümer in Aussicht, aber ein einziger heftiger Regenschauer, wie er diesem tropischen Lande eigenthümlich ist, kann in wenigen Stunden diese Aussichten vernichten, indem er die Insekten von den grossen saftreichen Blättern abspült. In der Regel treten diese Regengüsse erst Mitte Mais ein, nachdem die Ernte, die im April beginnt und vier bis fünf Wochen dauert, vollendet ist. Guatemala hat bisher an der Spitze der Kochenillezucht und des Kochenillehandels gestanden, welche Thatsache in dem köstlichen deutschen Buche „Die Pflanze und ihr Leben“ von Schleiden, das 1850 zu Leipzig bei Engelmann in zweiter Auflage erschienen ist, auffallenderweise ignorirt wird.

Die Hauptstadt des Freistaates, Guatemala la Nueva, liegt in einem Hochgefild ewigen Lenzes, 5000 Fuss über dem Meere. Der Eindruck, den die herrlich gelegne bergumgürtete Stadt mit ihren glänzend weissen Häusern und den drei im Hintergrund aufragenden Vulkanen macht, ist imposant und unvergleichlich. Wenige Städte in der Welt gibt's, die so gefühlergreifenden Anblick gewähren. Sie bildet ein Viereck, dessen vier Seiten nach den Weltgegenden orientirt sind, und ist eine Meile lang und fast ebenso breit. Die Hochebene, worauf sie liegt, erstreckt sich etwa fünf Quadratmeilen. Sogenannte *Barrancas,* tiefe belaubte Schluchten, umgeben die Hochebene ringsum. Sie entziehen freilich derselben alles Regenwasser und verhindern somit einen sorgfältigen Anbau, werden aber bezüglich der Vulkane, in deren Schütterkreise die Stadt liegt, für Schutzmittel gegen die Zerstörung der Stadt gehalten. Man glaubt es seien vulkanische Tagesbrüche, die kreisförmig die Ebene umschliessen, während die Stadt auf einer festen nichtvulkanischen Rippe zu ruhen scheint. Hält man doch schon tiefe Brunnen für Schutzmittel gegen das Erdbeben, um so mehr können es diese tiefen Barranken sein. Die breiten gutgepflasterten Strassen sind mit grösstentheils nur einstöckigen Häusern besetzt, deren beste mehr oder minder moresken Stil zeigen. Den Marktplatz umgeben die vornehmsten öffentlichen Gebäude: die prachtvolle Bischofkirche, die Paläste des Präsidenten der Republik, des Erzbischofs und andrer Rangpersonen, das Infantenkolleg, die Audiencia, das Rathhaus, die Finanzkammer, die Münze, das Staatsgefängniss, das Zollhaus, die Markt- und Kornhalle. Ausserdem besitzt die Hauptstadt ein schönes steingebautes Amfitheater für die volksfestlichen Stiergefechte. Ein Aquädukt von dreistündiger Länge versorgt Stadt und Vorstädte mit Pindars Bestem.

Von den übrigen Punkten des Landes berühren wir nur folgende uns Interesse gewährende.

Amatitan. Ueber die grosse Ebene von Guatemala fahrend gelangt man durch das Dorf Villa nueva nach diesem reizend gelegenen Badort. Der Weg ist zum Theil in einem sandigen Bergrand ausgehauen und wird von der andern Seite durch einen blühenden Thalgrund begrenzt, durch eine tiefe *barranca,* die dem Reisenden, der hart daran hinfahren muss, in der That Furcht erregt. Amatitan liegt am malerischen Ufer eines grossen Binnensees, da wo sich die Schlucht zu einem schönen Thal erweitert, am Fusse des Vulkans von Pacaya, der die herrliche Gegend oft genug mit dem gelben Scheine seines nächtlichen Feuers beleuchtet. Wie die Weltgeschichte und jegliche Civilisation mit dem „Wegbau“ beginnt, so hat auch die junge (weder schossirte noch steinbelegte) Landstrasse nach Amatitan schon unverkennbaren Einfluss auf die Wolhabenheit dieses Ortes geäussert, welcher durch einstöckige Häuser und regelmäsige Strassen ein gar stattliches Ansehn erhält. „Hier“, erzählt ein Reisender, „begegneten wir dem Leichenbegängniss eines Kindes, das (nach der Landessitte) in sitzender Stellung, bekränzt und mit Blumen geschmückt, auf einer Bahre getragen wurde. Eine „rauschende Musik“ begleitete das Leichenbegängniss, und vor der Kirche und auf dem Gottesacker wurden am hellen Tag eine grosse Anzahl Raketen gelöst. Dies geschieht auch bei allen andern Feierlichkeiten, und selbst in der Sterbestunde des Menschen. Wenn einem wolhabenden Bewohner Guatemala's sein letztes Stündlein naht, so vereinigen sich seine Freunde zu einer Prozession nach dem Sterbehause. Die Glocke gibt das eintönige Signal, und an der Spitze der Prozession zieht eine rauschende Musik in das Trauerhaus, die nur solange schweigt als der Priester die Sterbsakramente administrirt.“ — Von Amatitan führt der Weg durch Zuckerplantagen und Kochenillpflanzungen (Nopale) bis zu dem am Fusse der Vulkane Fuego und Agua liegenden Dorfe Palin. Dies romantische Thal erinnert den Deutschen lebhaft an die Grafschaft Mark und die gewerbreiche Gegend zwischen Iserlohn und Altena.

Chimalapa, grosse Ortschaft mit Kirche und Posada, interessant durch die Bewohnerschaft, welche aus Indianern und Halbindianern (*Ladiños*) besteht. Einige Leguas weiter liegt am Motagua, der hier Rio Grande heisst, der armselige Ort Jicaro, der den Eingang bildet zu dem gefürchteten Kriegstheater, auf welchem Präsident Carrera zu verschiednen Malen die räuberischen Gebirgler (die sogen. *Lustos*) bekämpft hat. Diese gefährlichen Bergbewohner sind Indianer von den verschiedensten Dialekten; sie gehen ganz nackt, haben nur einen Strohhut auf und sind mit englischen Flinten bewaffnet. Ihre Hautfarbe ähnelt dem dürren Maisstroh. Sie schleichen sich geräuschlos heran und werden in der Regel erst durch die tödliche Kugel, die sie aus sicherm Hinterhalte abschiessen, von den Truppen erkannt. Sie zu vertreiben, verbrennt man ihre Ranchos und zündet in den gefährlichsten Uebergangspässen den Urwald an, welcher Terrainlichtungsprozess aber nur glücklich verläuft, wo die Vegetation harzhaltiger Bäume vorwaltet. Kein Anblick kann schauerlicher sein als der eines solchen aufflammenden Urwalds. — Eine Viertelstunde vor dem Dorf Jicaro, dem Eingangspunkte eines Engthals, welches am linken Ufer des Rio Grande von hohen kegelförmigen Bergen unverkennbar vulkanischen Ursprungs begrenzt ist, liegt

San Cristoval, ein wolerhaltnes spanisches Kastell am linken Motaguaufer. Drei Leguas von Jicaro liegt in den Kegelbergen die Festung San Augustin.

Esquintla. Ueber Palin fahrend gelangt man durch einen prachtvollen Urwald und durch heitre Palmdörfer nach Esquintla, dem Hauptort des Michatoyadistrikts, einem heitern Städtchen, worin die Notabeln von Guatemala einige Sommermonde zubringen, um in der schönen Umgegend zu lustwandeln und im krokodilreichen Michatoya zu baden. Die stattliche Kirche ist im Basilikenstil erbaut und mit zahlreichen Palmen umgeben. Auf dem Marktplatze interessirt den Reisenden der Verkehr der Indianer und Ladiños mit Früchten und andern Landesprodukten. Hier tritt die Nacktheit der Indianerinnen ziemlich unverhüllt zutage. — Vor der Stadt liegt die Trapiche San Isabel, das Landgut eines von deutschen Aeltern abstammenden Engländers.

Gualan in prächtiger Lage am Ufer des Motagua, Städtchen mit breiten Strassen und stattlichen Häusern.

Guastatoya, hübsches Städtchen im Bereiche der Kämpfe mit den Ladrones oder Luslos. Bei diesem Orte windet sich der Weg durch das Bett des Rio Guastatoya und zieht sich durch mehre Schluchten hin.

Istapa, sogenannter Hafenort an der tiefversandeten Mündung des Michatoya ins stille Meer. Dieser auf glühenden Sand gebaute Ort besteht nur aus einigen Magazinen, dem Hause des Kommandanten der kleinen Besatzung und etlichen andern Palmhütten. Von der Wohnung des Kommandanten übersieht man den stillen Ozean soweit das Auge reicht. Auf diese grösste zusammenhängende Wasserfläche der Erde, die einen Raum von etwa drei Millionen Quadratmeilen deckt, also ein Drittel der ganzen Erdfläche einnimmt, blickt das Menschenauge hinaus wie in das Meer der Zukunft, denn dieses Meeres Wellen bespülen China, Japan, Indien, Australien und das goldreiche Kalifornien. Ein sinnendes Auge mag sich verlieren in die Unendlichkeit dieser Wasser voll Wunder und Mysterien; aber zunächst, an diesem Standorte, knüpft sich der Eindruck der Erhabenheit mehr an das gewaltige Rollen der Brandung, die hier fortwährend, nur mit Unterbrechung von wenigen Sekunden, an das niedrige sandige Ufer schlägt und ihren weissen Schaum bis zur Höhe des Hügels trägt, auf welchem die Kommandatur steht. Unfern Istapa soll Alvarado, der spanische Erobrer dieses Landes, seine Mannschaften ausgesetzt und gelandet haben.

San Pablo, Ortschaft auf dem Wege von Gualan nach Zacapa. Dieser Weg führt eine höchst merkwürdige Vegetation zu Gesicht. Man reitet fortwährend durch Wälder von kolossalen Kaktusbäumen, deren Stamm sich bereits in festes Holz verwandelt hat. Zwischendurch prangt der Guayacan, der die Grösse eines hohen Apfelbaumes erreicht, im prachtvollsten Himmelblau zahlloser Blüten. Andre Bäume von derselben Formation tragen ebenso reiche gelbe Blüten, und in San Pablo findet man im Flussthal Palmen, auf dem Hügel aber den Tamarindenbaum. Ueberall ist der Kaktus zur Einfriedung der Pflanzungen benutzt, da er undurchdringliche, durch spitze Stacheln geschützte Hecken bildet.

Palin mit seinen Nebendörfern, eine grösstentheils von Indianern bewohnte Ortschaft am Fuss der Vulkane Fuego und Agua. Unmittelbar am Feuerbergfusse liegen Kirche und Pfarrhaus. Zur Romantik dieses Ortes mitzählt der allabendliche Indianermarkt. Auf dem Platze vor der Kirche versammeln sich nämlich Glock Fünf alle Indianerfrauen und Mädchen, in zierlichen selbstgeflochtenen Körben Früchte und Gemüse allerart zutragend, um selbe unter sich auszutauschen. Mit

Ladiñas (Halbindianerinnen) und Spanierinnen, die dort erscheinen, tauschhandeln sie nicht; diese müssen baar kaufen.

Las Puentes, in tiefer Schlucht, am Fuss der Hauptkordillere liegendes Dorf, benannt nach einer schönen Steinbrücke, die hier über einen beträchtlichen Gebirgsstrom hinführt, welcher mit reissender Gewalt sich durch die Felsen drängt. Die Berge treten hier nah zusammen und bilden die sogenannte *Boca de la Montaña*, eine der groteskesten bewaldeten Felspartien, die in der Welt zu finden. In der Konfiguration hat die Partie einige Aehnlichkeit mit der westfälischen Porta.

Quirigua, alter Ruinenort, einige Leguas von El Pozo am Ufer des reissenden Motagua. (Vergl. die schon Eingangs dieses Art. gegebne Notiz.)

Sabaneta, verlassene Pflanzung in reizender Gebirgslage, mit schönen Wohnhäusern, umgeben von steinerner, wol eine Legua sich erstreckender Mauer. Heimgesucht von den Lusios.

Ysabal am Fusse des Micogebirges, eines östlichen Ausläufers der Kordilleren, welcher in der Nähe von Santo Tomas in dem Pico de San Sil endigt. Die Stadt hat eine hübsche Kirche (ohne Geistlichen) und etwa 150 Häuser, worunter die am Ufer des Golfo Dulce liegenden durch stattliche Bauart sich auszeichnen. Am See liegen ausser der Kommandatur (an sehr schöner Stelle) die Magazine und die Douane, worin alle für das Innre des Landes bestimmte Waaren niedergelegt werden. Ysabal, bis jetzt der einzige unvermeidliche Hafenort, über welchen der Import von der atlantischen Seite her geschieht, erhebt sich kaum einige Fuss über den Spiegel des Golfo Dulce, eines prachtvollen Wasserbeckens, das zehn Leguas in der Länge, fünf Leguas in der Breite sich erstreckt und von malerischen Bergen umschlossen ist. Die Einfahrt in diesen Süsswassersee wird beschützt durch das Fort Felipe, welches, auf kleiner Anhöhe gelegen, sich nur als eine Schanze herausstellt, jedoch früher, wie die Ruinen ausweisen, besser befestet war.

Zacapa, freundliche Stadt am Motagua, mit einer nicht unschmäckig im Basilikenstil erbauten Kirche. Die Stadt hat grosse Plätze, welche mit ringsumlaufenden Kaufhallen versehen sind. — Während Ysabal mit seinen zweistöckigen Häusern noch allenfalls einen europäischen oder nordamerikanischen Eindruck macht, tritt uns schon in Gualan und mehr noch in Zacapa der maurische Baustil des südlichen Spaniens entgegen. Die Häuser sind einstöckig und geweisst, enthalten hohe geräumige mit Steinen ausgelegte Zimmer, mit grossen, fast bis auf den Boden herabgehenden Gitterfenstern, und schliessen einen rings von offenen Hallen umgebnen viereckigen Hof ein.

Ausser diesen gibt es natürlich noch eine Menge guatemalischer Landespunkte, welche dem landschafternden und Genrestoff suchenden Künstler in dieser oder jener Hinsicht ein aussergewöhnliches Interesse gewähren. Bezüglich der Dörfer ist zu bemerken, dass dieselben durchweg nur aus Rohrhütten mit Palmdächern bestehn. Selbst Kapellen sind da oft nur umzäunte Rohrhütten, die lediglich durch den bildergeschmückten Altar eine Kultstätte kundgeben. Der dörfliche Hausrath besteht aus einigen Hängematten, Kalebassen zum Wasserschöpfen, Bodenmatten und Geschirr von rothem Thon, welches hier überall in sehr gefälligen Formen verfertigt wird. Man sieht bei diesen Landleuten weder Wagen, noch Pflug noch Egge, denn sie bearbeiten das Land nur mit Hacke und Macheta. In den Hütten finden sich weder Stühle noch Tische und nur selten eine Bank; eine Matte auf dem Erdboden ersetzt den Luxus eines Tisches. In den Manieren der so genügsamen Dörfler zeigt sich erfreulicherweise jener Anstand, den die Spanier auf sie vererbt haben und der sich besonders bei dem weiblichen Geschlechte in sehr graziöser Haltung zu erkennen gibt. Die Frauen tragen geflochtnes herabhängendes Haar, ein Tuch — die spanische Mantilla (*rebozo*), ein mit breiten Spitzen versehenes Hemd und einen farbigen rundgeschnittnen, unten herum mit vielen Kanten und Absätzen versehenen Rock, der um die Hüfte befestet wird. Die Kinder gehen bis zum zehnten Jahre nackt; kleine Kinder trägt die Mutter überall auf dem Rücken in ein Tuch gebunden oder auf der Hüfte sitzend mit sich herum. Die Männer tragen den unvermeidlichen Strohhut (*sombrero*) und Kittel und Beinkleid von weisser Baumwolle, die sie zuweilen mit einer gestreiften Jacke von gewebter Wolle bedecken. Schuhe trägt Niemand; nur Sandalen werden von Manchen getragen.

Guatemala gehört zu den Ländern Mittelamerika's, die einer grossen Zukunft entgegensehn. Noch aber bedarf es vieler Touristenausdauer, ehe dies nächste und natürlichste Proviantland für Kalifornien ein durchforschtes Land heissen kann. Am Wenigsten kennt man die Provinz Vera Paz, welcher die erobernden Spanier den noch heute sehr treffenden Namen „Tierra de Guerra“ gegeben. Noch heute wird ein grosser Theil dieser Provinz von ganz unabhängigen Indianerstämmen bewohnt.

Diese Stämme haben aller Waffengewalt widerstanden; nur in dem kleinern südlichen Theile des weiten Bezirks hat im 16. Jahrh. das Taufwasser des Las Casas, damaligen Vikars des Dominikanerklosters zu Guatemala, etwas gefruchtet, wofür Städte wie Coban mit ihrer gemischten und Staatsgewalt anerkennenden Bevölkerung zeugen. Der nördliche Theil zwischen der Kordillere und den mejikanischen Provinzen Chiapas und Yucatan ist ausschliesslich von freien ungetauften Indianern bewohnt, die in ihrer altsittigen Weise fortleben und alle Berührung mit den Weissen vermeiden. Zu diesen gehören namentlich die Maya-Indianer, von welchen so äusserst wenig bekannt ist. Vielfache Ruinen und Denkmäler zeugen dort von dem längst geschwundenen Glanze der Azteken; die Sage aber spricht vom Vorhandensein einer blühenden Stadt, wo die alten aztekischen Sitten und insbesondre der Gebrauch der Bilderschrift noch heutigentages beobachtet werden. Jedoch selbst über die einzige in jenen Gebieten vorhandne grössere Stadt Flores, die auf einer Insel ziemlich immitten des grossen Binnensees von Peten liegt, geben die wenigen Reisenden, welche diesen wilden Landstrich berührt haben, nur unbestimmte Nachrichten. [Vergl. Kapitän *J. Baily's* Werk über die Staaten Zentralamerika's, deutsch herausgegeben von *Wilhelm Grimm*, Berlin 1851, und Generalkonsul *Hesse's* amerikanische Reiseblätter in der Allg. Ztg. 1852.]

Guattani, Giuseppe Antonio, sehr verdienstlicher antiquarischer Sammler Italiens, allbekannt als Antikenherausgeber, nicht genug gewürdigt in dem Verdienste, dass er der Erste und seinerzeit der Einzige seiner Landsleute gewesen, welcher für eine längere Reihe von Jahren regelmäsige Berichte über römische Antikenfunde veröffentlicht hat. Seine erste Publikation waren die *Monumenti inediti* (1784—89 und 1805, in 4.), womit er zu Winckelmanns gleichbetiteltem Werke schätzbare Nachlese von bildwerklichen, in und um Rom vorhandnen Alterthümern gegeben. Mit Filippo Aurelio Visconti besorgte er die Herausgabe des *Museo Chiaramonti*, d. h. den ersten, 1808 gedruckten Theil dieses Werks. (Der zweite Theil, bekanntlich von A. Nibby besorgt, erschien erst 1837.) Von 1806—17 liess Guattani seine *Memorie enciclopediche Romane* (in 4.) erscheinen. Dann lieferte er, wol Gefälligkeit halber, den kurzen Text zu Craffonara's Stichwerke über die Malereien der Borgiazimmer im Vatikan. (1820.)

Guatusko, eine der alten Städte Mejiko's, wo das bis zur Zeit der spanischen Erobrung dort herrschende Halbkulturvolk ansehnliche Baudenkmale hinterlassen hat. Zu Guatusko, das neun Meilen östlich vom mejikanischen Kordova abliegt, trifft man einen Teokali, der aus drei Absätzen mit vertikalen Seitenflächen besteht und ein kapellartiges Gebäu trägt, welches eigenerweise als eine dreifach abgetheilte, oben abgestumpfte Pyramide mit Kammern im Innern und mit vertieften Zierungen der Seitenflächen sich darstellt. (Abb. in den *Monuments of New Spain, by M. Dupaix* im 4. Bande von Lord Kingsborough's *Antiquities of Mexico*.)

Guay, Jacques, ein Marseiller, der im 18. Jahrh. als Steinschneider zu Paris glänzte. Er hatte sich erst in reifern Jahren zur Glyptik gewendet, wozu ihm Anschauungen der Crozatschen Steinsammlung und des Florenzer Steinkabinets die Impulse gegeben. Von Florenz, das er 1742 besuchte, ging er nach Rom, wo er antike Köpfe wie den des Antinous mit gutem Erfolg in Stein grub. Seine Fortschritte in der Kunst des Steinschnitts waren bald so bedeutende, dass er daraufhin schon 1748 die Ehre der Mitgliedschaft der Pariser Akademie erlangte. Louis XV., der König der Pompadour, benutzte Guay's Kunst zu dem Zweck, seine heillosen Thaten in Edelstein verewigt zu sehn. Vollmündige Franzosen rühmen Guay's Arbeiten als in Zeichnung und Ausführung bewundernswürdige Werke; der Wahrheit aber kommt man wol näher, wenn man sie nur im Verhältniss zu jenen des 1746 verst. François Julien Barrier (eines geschickten, aber zeichnerisch schwachen Graveurs) bedeutende nennt. Guay, dessen Schnittkunstwerkchen nun längst zerstreut sind, lebte bis gegen Ende des 18. Jahrh., einen Namen über Grab lassend, welcher immerhin den Berühmtesten der französischen Graveurs desselben Jahrhunderts ansagt.

Guayaquil, der vornehmste Handelsplatz der südamerikanischen Republik Ecuadór, liegend auf einer Ebene unterhalb einer Reihe von Bergkegeln im Norden dieses gesegneten mineralreichen Landes, zwar durchaus keine schöne Stadt, aber so eigenthümlichen Karakters, wie man wenige Städte in Amerika treffen wird. Alles hat ein maurisches Ansehn und macht einen Eindruck, der sich nicht beschreiben lässt. Diese für Maler sicherlich anziehende Stadt ist lang hingestreckt wie der Fluss; ihre längsten Strassen laufen folglich in derselben Richtung und fast alle ohne Ausnahme sind in ihrer ganzen Breite mit Gras und Unkraut bewachsen, wo Pferde, Esel und Maulesel, Ziegen und Lama's miteinander in pastoraler Einfachheit

fressen und zugleich aus den in der Mitte laufenden Gossen ihren Durst löschen. Doch grasfrei ist die ziemlich breite Strasse nächst dem Fluss oder der Schiffbrücke. Die Häuser darin sind oft zweistöckige, wogegen die anderweiten Wohnungen, überhaupt alle gegen das innere Land hin, nur aus Erdgeschoss bestehn. Das obere Gestock streckt sich immer balkonartig über das untere vor und ruht auf Halbbögen, wodurch sich ein bedeckter Gang zum Schutz gegen Sonnenbrand und Sturzregen ergibt. In den Oberwohnungen sind oft weisse Linnengardinen niedergelassen, die den Wohnungen das Aussehn luftig behaglicher Sommerveranden geben. Innerhalb der noch gasthauslosen Stadt trifft man mehre schöne Plantagen, und in dem Theile, welcher der Ebene nächstliegt, sieht man in grosser Anzahl Kokospalmen, die ihre Krone hochtragen und nur dem Unvermeidlichen, dem Winde, das Kompliment machen. Die Vegetation auf den Kegelbergen, unterhalb welcher die Stadt liegt, ist von unvergleichlicher Dichtigkeit und unvergleichlichem Grün. (Vergl. Andersons Briefe von seiner Reise um die Welt, im Aftonblad 1852.)

Guazzo, s. Guasch.

Gubbio, das *Iguvium* altitalischer Zeit, das *Eugubbio* oder *Agobbio* des Mittelalters, umbrische Stadt, vormalige Residenz urbinatischer Herzöge, jetzt Ort der kirchenstaatlichen Delegation Urbino. Diese alterthümliche, sich malerisch an Bergwand emporhebende Stadt bietet dem Alterthumsforscher noch Tempel- und Theaterreste (Trümmer eines Tempels des *Jupiter Penninus*) und ist ihm überdies wichtig und werth wegen der Eugubinischen Tafeln, eines der seltensten altitalischen Sprachdenkmale, das hier mit lobenswerther Sorgfalt bewahrt wird. Es sind sechs eherne (im J. 1444 aufgefundne) Tafeln, welche religiöse Ritualvorschriften enthalten, — vier kleinere mit etruskischer, zwei grössere mit lateinischer Schrift. (Geschrieben haben darüber Lanci und Lepsius, dann Aufrecht und Kirchhoff in ihren „umbrischen Sprachdenkmälern“, Berl. 1851. Nach Entdeckung der *nummi* in den Tafeln von Gubbio berichtigt sich die bisher übertriebene Meinung vom hohen Alter dieser Denkmale dahin, dass sie nicht vor Ende des fünften Jahrhunderts der Stadt Rom gefertigt sein können.) Nicht minder wie auf den Besitz dieser Tafeln ist Gubbio stolz auf den eines altumbrischen Münzstückes, das man in unserm Jahrh. aufgefunden. Es hängt eine eigene Historiette daran, welche uns Alfred Reumont mit folgenden Worten erzählt. „In Gubbio also fand Jemand ein altes umbrisches As. Da der Finder kein Münzsammler war, schenkte er es einem Mitgliede des Magistrats; da die Stadt ebensowenig ein Münzkabinet besitzt und nicht die Absicht zu haben scheint ein solches anzulegen, so fiel dem Magistrat ein, dass die Jesuiten in der Hauptstadt eine Sammlung von altitalischen Assen veranstalten und ein Werk über dieselben herauszugeben gedächten. Man beschloss also, den frommen Vätern das Geldstück zuzusenden, und so geschah's. Wie gross aber war das Erstaunen, als einige Zeit darauf ein dicker Brief des Jesuitenkollegiums an den Magistrat der guten Stadt Gubbio einlief, worin für die Uebersendung des werthvollen und seltnen Geschenks (das As hatte nämlich einen bis dahin noch nicht vorgekommenen Revers) der wärmste Dank ausgesprochen und zugleich eine schöne Denkmünze beigeschlossen war, welche das Kollegium als Beweis der Erkenntlichkeit hatte prägen lassen. Nun fielen den Behörden die Schuppen von den Augen: sie wurden inne, welchen Schatz sie unbedachtsam aus den Händen gegeben hatten. Die bleichen Gesichter der Kompromittirten schwatzten bald das Geheimniss aus. Der Rathsfigaro trug es von Haus zu Haus. Das Volk wurde unruhig und begann zu murren; in allen Strassen sprach man von dem verlornen As. Das sonst so öde Gubbio hatte plötzlich wieder Leben bekommen. Von den Klagen, dass man der Stadt Ruhm und Vortheil so wenig kenne und so schlecht zu wahren wisse, kam es zu halblauten Drohungen. Wenn einst Modena und Bologna wegen eines geraubten Eimers einen so harten Strauss kämpften, dass er zum Gegenstand eines Epos ward: weshalb sollte das Volk von Gubbio seinen sorglosen Regenten nicht wegen eines verwahrlosten Schatzes den Krieg erklären? Der Gonfaloniere und die übrigen Magistratspersonen wurden ängstlich, denn in antiquarischem Eifer schrien die Gassenbuben ihnen auf der Strasse nach und machten ihnen ihre Ignoranz zum Vorwurf. Man befürchtete einen Volksauflauf vor dem Gemeindepalast und erinnerte sich mit Schrecken, dass die römische Konstitution von 1831 — eine auf *Motuproprits* beruhende *Carta* — nichts von Inamovibilität der Beamten wisse. Kurz, eine Revolution war vor der Thür. Da biss der Magistrat in den sauern Apfel und erbat sich in einem eindringlichen Schreiben an die Jesuiten, unter Hindeutung auf die bedrohte Ruhe der Stadt und vielleicht ganz Umbriens, das verhängnissvolle As zurück, zugleich die Wiedererstattung der dafür erhaltenen Denkmünze und des Danksagungschreibens anbietend. Mit umgehender Post traf zu grosser Beruhigung der Betheiligten der Erisapfel ein mit der

Antwort: man möge die Beweise der Dankbarkeit des Ordens immer behalten, denn letzter sei nicht gewohnt, Geschenke zurückzunehmen. Nun war die Eintracht wiederhergestellt: der Gonfaloniere von Gubbio konnte ruhig schlafen. Dem wissbegierigen Fremden wird seitdem neben den Eugubinischen Tafeln auch das verlorene und wiedergefundene As vorgelegt.“

Dem Verehrer des Mittelalters ist die Stadt interessant wegen ihrer Kathedrale, ihres *Palazzo pubblico* und andrer Baudenkmale, wegen ihrer Erinnrungen an Dante und an verschiedene Künstler mehr oder minder hellen Namenklanges. Des Miniaturisten Oderigo da Gubbio (von welchem die Siener Bibliothek eine Bilderhandschrift besitzen soll) gedenkt Dante in seinem göttlichen Gedichte an verschiednen Stellen; einmal nennt er den *Oderigi*

l'onor d'Agobbio e l'onor di quell' arte
che alluminare è chiamata in Parigi.
(Agobbio's Stolz, die Zierde jener Kunst,
Die in Paris man heisst illuminiren.)

In diesem Oderigo begrüsste Gubbio den ersten Schimmer des für Italien neuanbrechenden Kunstmorgens. Andre Meister folgten, in der Zweithälfte des 14. Jahrh. Allegretto Nucci oder Nuzi, im Beginne des 15. Ottav. Nelli. Allegretto war (wie sein benamtes Gemälde von 1368 in der Domsakristei zu Macerata bezeugt) aus Fabriano gebürtig, blühte aber vornehmlich zu Gubbio, daher man ihn auch als den *Nuzi da Gubbio* anführt. Nach neuern, von Italiänern gemachten Untersuchungen stellt er sich als Meister des grossen Gentile da Fabriano heraus. (Gentile, † 1450, machte nicht nur seine Schule zu G., sondern lieferte der Stadt auch Meisterarbeiten, die in die Zeit seiner Malerfahrten von Florenz nach Siena, Perugia und Città di Castello fallen. Jetzt freilich will sich kein Titelchen vom Pinsel des Fabrianers in G. mehr finden lassen.) Aus dem J. 1403 vorfindet sich in der Gubbiner Kirche Sta. Maria Nuova ein Werk des Ottaviano Martini Nelli (welchen Namen man bisher für den des Lehrmeisters Gentile's da Fabriano genommen), und zwar der Rest nur einer Kette grosser Werke, welche — zeugend von einer der ältern florentinischen Schule sinnverwandten Meisterschaft — einst die ganze Kirche bedeckten, bevor Barbarenhände die Wände übertünchten. Das noch Bestehende ist nur gerettet durch einen 1510 errichteten Altar mit kostbarer Goldverzierung. Vom Ottaviano (geb. zu Gubbio um 1370) zeugt übrigens ein 1434 an Gräfin Caterina von Montefeltre gerichtetes Schreiben, welches M. A. Gualandi in seiner *nuova raccolta di lettere artistiche* (*vol. I.*) veröffentlicht hat. Als Baumeister wirkte im 15. Jahrh. zu Gubbio der aus Dalmazien stammende Luciano Lauranna (*Luzio Laurana della Dalmazia*), der hier wie zu Urbino den herzoglichen Palast baute. Nach Lauranna's 1483 erfolgtem Tode sehen wir den Civil- und Kriegsbaumeister Francesco di Giorgio Martini für den Feltrier zu Gubbio beschäftigt. Fest steht wenigstens, dass dieser Meister 1484 für den Urbinerherzog Federigo da Montefeltro dort thätig war; freilich ward er bald, durch Vermittlung des Luca Signorelli, einer grössern Aufgabe in Cortona zugeführt, wo er nach seinen zu Gubbio gezeichneten Plänen und vorbereitetem Modell den Bau der neugestifteten Kirche der Madonna del Calcinajo (begonnen 1485) zu leiten hatte. Als Plastiker und Maler blühte 1498—1537 zu Gubbio der dasige Bürger Giorgio Andreoli, der viele Majoliken lieferte und von solchen Arbeiten (die er öfter mit *M. G. F.* bezeichnete) den Ruhmnamen des „ersten Majolikenmalers“ trägt. Dieser *Giorgio da Gubbio* fertigte die reichverzierte Altarwand, welche im J. 1511 am Altare der Madonna del Rosario in der Gubbiner Dominikanerkirche errichtet ward. Als die Franzosen zur Zeit ihrer ersten Revolution in Italien einfielen, wurde der Altar als „versendungswerth nach Paris“ auseinandergenommen, aber man vergass ihn mitzunehmen und so blieb er liegen bis zum J. 1835, in welchem er für das Städelsche Museum zu Frankfurt am Main erworben ward. Die erdgebrannte, zum Theil glasirte, zum Theil bemalte Altarwand des Gubbiner Meisters, die man also nun zu Frankfurt sieht, besteht aus drei Abtheilungen, deren grössere mittlere die engelgekrönte Madonna del Popolo als schützende Mantelbreiterin über die Gläubigen aller Stände aufweist; der obere Halbkreis enthält den segnenden, von einem Engelpaar verehrten Gottvater, wogegen der Sockel den im Grabe stehenden Krist mit Maria und Johannes, Sebastian und Rochus zuseiten zeigt. (Weiteres über Andreoli findet man mitgetheilt in Passavants Raffaelwerke I. S. 422.) Zur Zeit des Andreoli ward der florentinische Maler Raffaello dal Colle oder *Raffaello dal Borgo Sansepolcro* (1490—1530) nach Gubbio berufen, wo von dessen dortiger Thätigkeit noch die Fresken in der Kirche der Olivetaner zeugen. Endlich ist noch hinzudeuten auf die Gubbiner Holzschnitzerfamilie Maffei, welche im 17. Jahrh. für Mantua thätigwar. — Eine Lei-

tera *sulle antiche pitture di Gubbio*, geschrieben vom Marchese Amico Ricci, gerichtet an den Grafen Leonardo Trisi bei Vicenza, findet sich im Novemberhefte des *Giornale Arcadico* 1827.

Gubitz, Friedr. Wilh., geb. zu Leipzig 1786, akademischer Professor zu Berlin, Veteran der Holzschneider und Unterhaltungschriftsteller, einer der namhaften Neubeleber des deutschen Formschnitts, über welchen im Art. Holzschneidekunst weiterzusprechen. Sein Sohn Anton bekannt durch einige kunstberührende Schriften. [„Der Mensch und die Schönheit. Neue Grundlegung der Wissenschaft vom Schönen und der Kunst.“ 8. 94 S. Berlin 1848. „Ansichten und Bemerkungen über Kunstwerke der Gegenwart.“ gr. 8. Berlin.]

Guckeisen, Jakob, Kunstschreiner und Kupferstecher aus Köln, wo er um Mitte des 16. Jahrh. geboren ward, 1596 Bürger zu Strassburg, bekannt durch eine Stichfolge von 44 Blättern, welche das Leichenbegängniss des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg im J. 1603 *in extenso* vergegenwärtigen. Der Kostüme und Gebräuche wegen, die sie vorführen, sind diese Blätter immerhin interessant.

Gude, Hans, sehr bedeutender norwegischer Landschafter, der wie sein meisterlich genremalender Landsmann Tidemand, und noch ausschliesslicher als dieser, der Düsseldorfer Schule angehört. Geboren ward Hans Gude zu Kristiania im J. 1825. Ursprünglich für den Gelehrtenstand bestimmt, ging er, als seine Neigung sich durchaus für die Kunst entschieden, im Herbste 1841 nach Düsseldorf, wo er unter Leitung des Professors Schirmer seine künstlerischen Studien begann. Was er mitbrachte, waren nur die wenigen Vorkenntnisse, die er sich durch den Besuch der Zeichnenschule zu Kristiania erworben. In kurzer Zeit machte er unter Anleit des Düsseldorfer Meisters die ausserordentlichsten Fortschritte, sodass es für seine Landsleute keine geringe Ueberraschung war, als er schon im J. 1844, nach nur dritthalbjährigem Studium, im Kunstvereine zu Kristiania sein erstes bedeutenderes Bild, eine Gegend des norwegischen Hochgebirges, ausstellte.

Die meilenweiten Wüsten auf den Hochtafelungen der vielverzweigten Gebirgsketten sind etwas höchst Eigenthümliches in Norwegens Fysiognomie, wie es weder die Schweiz noch irgend ein andres europäisches Gebirgsland aufzuweisen hat. Es ist, sozusagen, eine eigene ganz abgeschlossene Welt, die sich hoch über der Grenzscheide der Vegetation meilenweit ausbreitet, mit melancholischen dunkelfarbenen Seen, mit rauhen wildgeformten Felsen, die sich auf der schon so hochliegenden Basis emporthürmen, und mit den unendlichen Ebenen, die nur mit Haidekraut und der niedrigen Zwergbirke bewachsen sind. Das zugleich Wilde und Grossartige in der Bildung und Gruppung des Terrains, was im Vereine mit lautloser unendlicher Oede den Grundkarakter dieser verlassenen Gegenden bildet, wirkt mit unwiderstehlicher Gewalt auf den Schauenden, der hier in wunderbar gemischte Stimmung versetzt wird und sich zugleich erhoben und von heimlichem unnennbaren Grauen berieselt fühlt. Diesen norwegischen Hochgebirgskarakter versteht nun Gude in wahrhaft dichterisch treffender Weise wiederzugeben. Seine bei künstlerisch freier Behandlung so naturtreffenden Landschilderungen dieser Art konnten ihre Wirkung nicht verfehlen; besonders mussten sie Jeden überraschen, der diese hochernsten Gegenden, diese Striche strenger Natur selbst gesehn. Kein andrer Landschafter hat diese Hochgebirgsstrecken so erschöpfend geschildert wie Gude, von dem man behaupten darf, dass er in dieser Richtung, worin er bisher seine glücklichsten Kompositionen geliefert, so gut wie einzig dasteht. Späterhin befasste er sich abwechselnd mit Darstellungen der merkwürdigen Fjorde an der Westküste des Landes, in welcher Beziehung er gleichfalls Herrliches zustandebrachte, sowie er auch überging zur reichern und freundlichern Scenerie der niedriger liegenden Thalstriche mit hellen Seen und schäumenden Flüssen, mit reichbewaldeten Umgebungen und oft mit der Aussicht auf schneebedeckte Bergzüge im fernen duftigen Hintergrunde. Inzwischen lenkte er öfter wieder zu seinem geliebten Hochgebirge, in jene gestrenge Landschaftsfäre, deren Bilder freilich dem Auge des gewöhnlichen Publikus kein recht schmackhaftes Gericht geben, weil dieser Publikus stets einen gewissen Grad von Civilisation in der Landschaft verlangt, sich also mit keinem Fortlassen von Bäumen und allerlei Grün versöhnen kann. Wie weit dieses entschiedne Talent in seiner Kunst überhaupt noch vordringen mag, ist vorderhand schwer ermesslich, denn der Künstler steht noch in voller Jugendlichkeit; wer kann da wissen, wieviele Tugend noch auf so tüchtige Jugend folgt. Seine bereits zahlreichen Arbeiten befinden sich in deutschen und holländischen Sammlungen, sowie in der Nationalgallerie zu Kristiania und bei norwegischen Privaten. Eins seiner bedeutendsten Hochgebirgsstücke (1848 zu Berlin ausgestellt) kam nach Rotterdam in die Sammlung des Mynheer Noetteboom. Immitten des Bildes eine öde Klippe, in deren Mitte sich ein

Seelein gebildet hat; links jäh abschiessend, rechts fortgesetzt in Felsblöcken, gegen welche sich braune Haide hinzieht. Ein Rudel von Rennthieren erscheint am Rande der Klippe. In der Ferne lagert eine lange Kette von Schneebergen. Gegen die helle durchsichtige Luft ziehen rechterseit Regenwolken heran, zwischen welchen die Stralen der Sonne vorbrechen. Es ist ein Bild der hohen Einsamkeit der Natur, die auf den Klippenhöhen der Berge wie am Strande der See zu uns spricht; aber es ist kühl und hell und frisch dort oben, und wie wir das Bild länger betrachten, wird auch uns weit und kühn zu Muthe. Es ist eine meisterliche Kraft der Darstellung in dem Bilde, eine feste besonnene Harmonie in diesen Tönen; es steht uns als ein schlichtes anspruchloses Werk genüber, und wenn wir uns einmal seiner Stimme hingegeben haben, zieht es uns an sich wie der Hauch der Berge des Hochlandes selbst.

Immerfrische Begeistrung treibt den Künstler jahraus jahrein zu kühnen Griffen in die wundermächtige Natur seiner nordischen Heimat. Bald ist es ein prächtiger Blick in das eisige Hochgebirg, bald eine Schau auf ein heimliches Fjord, bald die Ansicht eines brausenden Wasserfalls, was er in den kräftigsten Farben vor unsern Augen entrollt. Seine Stimmungen, sei es Morgen, Mittag oder Abend, Sonnenschein, Regen oder Sturm, sind immer scharf und entschieden. In Allem, was er darstellt, sieht man ein üppigreiches Talent, das stets auf neue Gegenstände und Wirkungen sinnt und sich nicht so leicht ausgeben kann.

Von wahrhaft poetischem Reiz ist sein „Morgen im norwegischen Gebirge", ausgestellt 1852 zu Berlin. Ueber ein weitgedehntes, von Thälern durchschnittnes und von Seen bewässertes, theils kahles, theils mit Kiefern bewaldetes Gebirgsterrain erheben sich die mit der aufsteigenden Sonne kämpfenden Morgennebel. Bis in die vordersten Tiefen des Vorgrundes erstreckt sich das dunsterfüllte Geklüft, das gleichsam umschleiert seine nur dürftig beleuchteten Baum- und Hügelkuppen aus der gewaltigen Masse emporhebt. Kaum ahnen wir die meisterliche Technik, womit das Einzelne im Bilde behandelt ist, vor der mächtig ergreifenden Gesammtwirkung des Gemäldes.

Von andern trefflichen Werken des jungen Meisters mögen in Bemerk kommen: vier grössere Landschaften in der kön. Villa Oskarshall bei Kristiania, Naturpunkte darstellend, die in der Frithjofsage rollespielen; Balestrand an der grossartigen Uferstrecke des Sogne-Fjords im Stifte Bergen, im Wiener Kunstverein 1852 ausgestelltes Landschaftstück, ausgezeichnet durch frappante, poetisch gehobene Natürlichkeit; eine interessante Lenzlandschaft mit blühenden Obstbäumen (1852 in der Schulteschen Ausstellung zu Düsseldorf); eine dichterisch schöne Monddämmerung und eine nebeltüchtige Rennthierjagd (beide vollendet beginns 1853).

In besondern Betracht sind die Genrelandschaften zu ziehen, welche Hans Gude, der reine Landschafter, in Gemeinschaft mit seinem um ein Jahrzehnt ältern Landsmann Tidemand, dem meisterlichen Volksmaler, zu Düsseldorf ausgeführt hat. Was diese Gemeinwerke der beiden Landsleute so äusserst merkwürdig macht, ist jene Einheit der Behandlung, welche die Bilder durchaus wie Produkte einer und derselben Künstlerhand erscheinen lässt. Solche Werke sind die wiederholt und in Versionen gemalte Brautfahrt auf dem Wasser (Fahrt zur Hochzeit in Hardanger), der Sommerabend auf dem Binnensee, ein höchst reizendes und poetisch gefasstes Farbenbild von grosser Dimension (nach dem Haag verkauft), die Nacht auf dem Fjord, mit Doppelwirkung des Mondlichts und des Feuers in einem Fischerkahne (dreimal gemaltes Stück) etc. etc. In der zweimal geschilderten Hochzeitfahrt dehnt sich vor unsern Blicken eine anmuthende Landschaft, wo auf den Gipfeln der Berge der ewigstarre Winter sitzt, während um ihren Fuss der jugendliche Lenz in der grünen hellen Vegetation und den frischen Lüften jauchzt. Das Fjord zwischen den Hügeln liegt in sanfter Stille und spiegelt wonnig den blauen Himmel wieder. Auf dem Wasser im Vorgrunde sehen wir Kähne, die ein frohes Hochzeitgeleite tragen. Da sitzen Braut und Bräutigam; die Fidel des Spielmanns und der Knall der Pistole klingt in den eintönigen Ruderschlag der Schiffer. Ringsum ist Alles freundliches inniges Behagen. (Eine dritte Schilderung der Brautfahrt auf dem Wasser, im Hardangerfjord, hatten Gude und Tidemand beginns 1853 in Arbeit; es sollte wieder ein heiteres Bild voll anmuthiger Poesie und stralender Farbenpracht werden.) Nicht minder schön in seiner Art ist der nächtliche Fischfang auf dem Fjord. Auf einem Kahne im Vorgrunde erblicken wir einen Kreis von sehr schönen rudernden Mädchen. Der Vater wirft das Netz aus, welches von entfernten Männergestalten nach dem Ufer gezogen wird. (Ein Exemplar dieses wirkungvollen Beleuchtungstückes sah man 1853 auf der Januarausstellung des österreichischen Kunstvereins.) Zu den bedeutsamsten Leistungen, welche auf Rechnung dieser Künstlerverbindung kom-

men, gehört endlich der Leichenzug norwegischer Bauern am felsigen Ufer eines von gewaltigen Bergen begrenzten Fjords. Im Vorgrund ein Kahn mit dem Sarge, die Spitze des ganzen vom Mittelgrund her sich bewegenden Zuges von Leuten beiderlei Geschlechts und verschiedenster Altersstufen. Die Figuren sämmtlich von einer der Landschaft ebenbürtigen Bedeutung. Ihre grosse Anzahl, die tiefgefühlten variirten Motive, die nordischen Karaktere in so ernster Situation, die stille, theils in tiefem Schatten ruhende, theils vom Schimmer der entferntern Luftpartie hell widerstralte Wasserfläche, überhaupt die einfache Grösse der ganzen landschaftlichen Scenerie, — das Alles, mit aller Meisterschaft beider Künstler behandelt, gibt ein Bild von höchst ergreifender Wirkung. In der *first annual exhibition of Modern German Artists,* welche 1853 zu London veranstaltet ward, machte dies norwegische Bauernbegräbniss wahres Furore. Ein Berichter aus der Weltstadt schrieb: „Es ist ein sinniges, breit und gross angelegtes, mit Meisterschaft ausgeführtes, als Genremalerei wie als Landschaft gleich ausgezeichnetes Bild. Es wäre schwer zu sagen, welchem der beiden Meister, die zu diesem Werk ihre Kraft vereinigt, der Preis gebührt; beiden aber gehört das Lob sich in Harmonie verständigt und gefunden zu haben. Es gibt wol wenige Kompagniearbeiten, die so sehr Einen Geist athmen, deren Theile sich bis zu diesem Grade vervollständigen, ergänzen und zu einem einheitlichen Kunstwerke abrunden. Trotz grossen historischen Antecedentien hat man immer ein Recht principiell gegen solche Kompagniearbeiten gestimmt zu sein, man lässt jedoch gern seine Principien einen Augenblick lang schweigen, wo einem eine solche faktische Widerlegung entgegentritt."

Wie Adolf Tidemand der Chorag der skandinavischen Lebenmaler, so ist Hans Gude der Chorführer der zahlreichern naturschildernden Skandinavier, welche derzeit zu Düsseldorf ihre Blüten schaugeben. Während Tidemand in dem jungen Schweden Bengt Nordenberg einen talentvollen Schüler und Nachfolger seiner eignen Richtung gefunden, ist Gude das Glück geworden schon mehre erhebliche landsmännische Kunstjünger auf seiner Bahn wandeln zu sehn. Einer der talentvollsten Jünger seines Kunstkreises war August Cappelen, der Sohn wolhabender Aeltern aus Tellemarken, der leider 1852, kaum 25 Jahre alt, immitten einer herrlichen eigenthümlichen Entwicklung dahingerafft ward. Die Gemälde seiner Hand waren tiefdüstere fantastische Dichtungen, Gebilde einer mächtigen aber schaurigen Einbildungskraft, die sich nur in melancholischen Gedanken erging. Ein Fortblühender in Gudes Kreise zu Düsseldorf ist dagegen Erich Bodom, der als sehr feinfühlendes Talent sich erwiesen und eine nachhaltige Kraft zu versprechen hat. Wenn Gude die dramatischen Erscheinungen im Leben der Natur besser gelingen, so klingt bei seinem Nachfolger mehr das Lyrische an. Bodoms Gemälde enthalten häufig ein kontemplatives Element, welches die Seele in eigenthümliche Träumerei versetzt. Vielleicht ist die grosse Jugend des Künstlers hier mit im Spiele; jedenfalls aber abprägt sich in diesen Schildereien ein originelles Naturell. Als Dritter des Jüngerkreises stellt sich M. F. Bagge, ein nicht so begabter, doch immerhin sehr tüchtiger Farbenschilderer der Nordlandsnatur.

Der selbst noch in voller Jugend stehende Meister, der schon solche Jünger um sich versammelt, hat eben durch seine bereits so folgergesegnete Vorläuferschaft in bestimmter Richtung der Landschaftkunst eine doppelte Bedeutung für die Zukunft. Der Stolz seines nordischen Vaterlands, ist er zugleich eine hohe Zierde der deutschen Schule, die seine sicher über die Gegenwart hinauswirkende Kunstkraft gereift hat. Schon haben ihn auch die kunstverständigen Holländer und die kunstgeniessenden Engländer gewürdigt; ja in Holland hat man der Würdigung der Gudeschen Leistungen besondern Ausdruck gegeben durch Aufnahme des Norwegers in die Mitgliedschaft der Amsterdamer Akademie. Ob Gude seine farbenpoetischen Triumfzüge noch auf andre Fluren als seine nordländischen ausdehnen mag, wird sich nächsterzeit entscheiden; ein kleines Anzeichen dafür hat man wenigstens in Ausflügen wie jenem in die Harzgegend, welche Gude Sommers 1852, zum Theil in Begleitung Lessings und des Amerikaners Whiteridge, durchstreift hat.

Gudin, Théodore, ein Hauptmeister der Seemalerei, geb. 15. Aug. 1802 zu Paris. Studiengenosse Boningtons, trat er 1822 im Pariser Kunstsalon mit fünf Seestücken auf, zu gleicher Zeit seinen Beruf und die später entwickelte Fruchtbarkeit ankündend. Eine Zeitlang zeigte er in seinen Schilderungen von See und Land ein wahrhaft lorrainsches Farbengefühl, ein gewisses Maashalten im Effektlichen und überhaupt sehr klare und fleissige (allerdings nicht deutschfleissige) Ausführung. Immer glühender in der Farbe, immer süchtiger im Effekt werdend, gab er bald Werke zur Schau, die den kostenden Publikus fast berauschten wie der Genuss feuriger Südweine. Sein eminentes Talent zeigte immer stärker den franzdneten

Drang, Alles im Grossen zu erfassen und Gesammtwirkungen auf Kosten des Einzelnen zu erreichen. Seine Darstellungen wurden wilder, wenigstens fantastischer, seine Ausführungen lässiger, ja lässig und flüchtig bis zur Unverantwortlichkeit. Sehr verführerisch wirkten namentlich auf den Virtuosen die überhäuften Ludwig Filippschen Bestellungen für das historische Museum zu Versailles, wofür Gudin nicht weniger denn neunzig, die Grossthaten der französischen Seemacht darstellende Gemälde beschaffen sollte. Schon hatte der Virtuos ohne Gleichen 63 Stück mehr oder minder handwerklicherweise für Versailles gefertigt, als die Februarrevolution erfolgte; doch liess sich der Künstler durch diese Ueberrascherin nicht behindern an der Vollendung der fehlenden 27 Stück, welche richtig dem Exkönige nachgeliefert wurden. Bei solchem Verfallen in Dampfmalerei konnte Gudin nur Särge seines Ruhmes malen, und so war es denn eine natürliche Folge, dass das ihn sonst hochfeiernde Publikum, welches er jetzt mit den unappetitlichsten Farbenbissen traktirte, ihn mit Schmollen verliess. Diese Missstimmung des Kunstpublikums hat jedoch so erfreulich auf den Künstler gewirkt, dass der zeitweis Gefallne heut wieder ein Emporgerichteter heissen darf. Letzterzeit ist er zur Sühne für soviel Hingeworfnes mit Werken aufgetreten, welche bei gewissenhafter Ausführung wiederum den „Ausserordentlichen" kundgeben.

Was Vernet in der profanen Historie, das ist Gudin auf seinem feuchten Elemente; er steht darauf so fest wie jener auf der Erde, er kennt das befreundete Element in allen Stimmungen, wenn es ruhig wollüstig ausgebreitet am warmen Busen der Sonne daliegt, wenn die leichte Brise wie ein scharfer Gedanke die Stirn ihm kräuselt, wenn es wild gegen die peitschenden Winde aufbraust und donnernd weissschäumend sich an den Felsen bricht, — ja in diesen Leidenschaften kennt er es am Meisten, und der Kampf des Meeres mit den übrigen Elementen gelingt ihm stets am Allerbesten. So hat er es geschildert in dem (im *Musée Luxembourg* befindlichen) Gemälde des Windstosses, welcher am 17. Januar 1831 die Rhede von Algier heimsuchte und die Fregatte La Syrène und zwei truppengefüllte Schebecken ergriff. Diesen hatte die Fregatte starke Seile zugeworfen, damit sie sich in der Nähe halten konnten; doch wurden die Schiffe durch die Gewalt der Wellen so aneinandergeworfen, dass viele Menschen ihren Tod fanden. Wer nie das Meer gesehn, dem kann dieses Bild begriffgeben von der fürchterlichen Gewalt sturmgefegter Wogen; wer nie einen Seesturm erlebt, der mag hier das Fluchen, Erbrechen und Beten kennen lernen, — „es ist, als wollte die alte Nacht das alte Meer ersäufen!" Noch gewaltiger im Effekt, auch grösser in den Dimensionen, ist das in einem Zimmer des *Ministère de Commerce* befindliche Gemälde des Schiffbrands. Ein sturmgejagter Dreimaster geht in Flammen auf; die Mannschaft opfert noch Alles um das Feuer zu löschen, Flammen und Sturm Trotz zu bieten; die Passagiere aber werden in einem Rettungsboot am Seil herabgelassen; sie sind, wie die vom Deck gespülten und im Wasser schwimmenden, von den rothen Flammen grausig beleuchtet, dunkel der Himmel, die Wogenspitzen vom Widerscheine des Feuers geröthet, — Alles im Kampfe, Menschen und Elemente!

Im J. 1844, das ihm den Orden *pour le mérite* bescherte, malte Gudin während seines Berliner Aufenthaltes jenes originelle Bild, welches die Worte der Schöpfungsgeschichte „Und der Geist Gottes schwebete auf dem Wasser" inscenesetzt. Man sieht das in seiner Tiefe aufgeregte schäumende Meer, wie es seine Wogen gen Himmel erhebt; zur Rechten verbreitet sich ein mildes Licht, als Symbol des göttlichen Geistes, über dem Wasser und scheint dem Elemente Ruhe zu gebieten, während zur Linken im Hintergrund einzelne röthliche Streifen im dunkelblauen Himmel die Dämmerung andeuten, welche dem ersten Tage folgen soll.

Zur Prager Ausstellung 1845 sandte Gudin ein „gestrandetes Schiff", eine seiner schönsten Marinen, und zur Münchner Ausst. desselben Jahrs ein Seestück mit aus den Morgennebeln vorbrechendem Sonnenglanze, meisterhaft hinsichtlich der Kläre und Harmonie der Lufttöne, sowie eine „Ansicht von Scheveningen", in welcher die Wirkung des aus düsterm Gewölk dringenden Lichtes über die weite Wasserfläche und das Ufer hin bei aller Flüchtigkeit und Keckheit der Behandlung eine sehr anziehende und grossartige ist.

Eine staffirte Strandgegend der Türkei, benannt die „Flucht der Gefangnen", sah man 1846 auf der Ausst. der Londner Akademie. Ein Kritiker schrieb darüber: „In der Behandlung des Wassers hat Gudin hier glücklichere Momente gehabt als in vielen seiner neuern sehr vernachlässigten Produkte; die Luft in ihrer zu sehr ins Violette spielenden Färbung ist konventionell." — Auf der Lyoner Ausst. 1846—47 —[illegible] eine „Brandung" den Kennern besonders durch die Wahrheit in Ton und Form bedeuts[illegible]n, welche an die Küste herankommen und sich auf dem Sandgrund brechen.

Auch der unermessliche Seehorizont erschien vorzüglich, weniger die Farbe des Meeres, das nicht genug im Einklang mit dem hellgefärbten Himmel stand und zu dunkel gehalten war.

Im J. 1848 stellte sich Gudin auf der Münchner Ausst. wieder ein mit der Schilderung von Scheveningen. Ein Kritiker von der Isar berichtete darüber mit den Worten: „Wenn Andre eine landschaftliche Idee, wie der Musiker eine musikalische, erfassen und sie mit Hilfe der Wirklichkeit durchführen, so gibt Gudin sich ohne Weitres und unbedingt der Wirklichkeit hin; ja diese selbst ist ihm gleichgiltig im Vergleiche zu der Kunst, die sie in seine Gewalt liefert. Diese Kunst, mittels welcher die Leinwand zum Spiegel für die Natur wird, dem es ganz einerlei ist was er abspiegelt, ist sein Ziel, und er ist in derselben ein Virtuos fast ohne seines Gleichen. Das öde, nasse, sandige Ufer bei Scheveningen mit seinen eintönigen leeren fahlen Dünen und seinen endlos langen parallelen Wellenlinien, der trübe kalte Himmel und seine feuchten Winde, die arme lumpige hässliche Bevölkerung, die an den Schiffen und Booten ihr unerquickliches Leben führt, all das steht in Gudins Bilde mit einer Wahrheit vor uns, dass wir nicht nur zu sehen, sondern zu hören und zu fühlen glauben, und zur Vollendung der Täuschung ist Linear- und Luftperspektive in einem Grade beobachtet, der bisher nur durch optische Vorrichtungen in Dioramen und Panoramen erreichbar schien. Aber von der Bewundrung des Künstlers und seines Talents werden wir nie zur Theilnahme an seinem Gegenstand fortgezogen, während bei Andern (z. B. bei Coignet) der Gegenstand uns sogar den Künstler vergessenmacht, oder nur sein Gemüth, seine Denkweise uns näherführt."

Zu den besten Bildern der Londner Ausst. 1850 gehörte das Gudinsche Stück, welches „Fischerboote an der holländischen Küste" schaugab. 1851 fand sich dort das vortreffliche Stück: *View of the north-east of Scotland, from the Earl of Aberdeen's Cottage, Peterness.* Gudin abschildert hier den kalten nordischen Himmel, das schäumende Meer, das sich in hohen Wellen an Felsblöcken bricht, und dabei die ganze Oede dieser Küste, an der uns kein Baum, kein Thier begegnet und wo sich das Auge selbst nach Wohnungen der Menschen vergebens umsieht. Irgend ein Punkt, der zum Gefühle spricht, wäre wünschenswerth gewesen; aber was kümmert das den Naturspiegler, wenn es ihn grade genug dünkt nur nachzuahmen was er sieht!

Auf der Pariser Ausst. 1852 erschien Gudin seines Künstlerrufes würdig in zwei Küstenstücken gleichen Formats (etwa von fünf Fuss Breite bei vier Fuss Höhe), welche den Betrachter wiederum in den schottischen Norden versetzten. In dem einen Bilde, der Ansicht von Buchanness, ragen an der felsigen Küste der Nordsee eine Reihe einzeln stehender, schwarzer, meist abgestumpfter Basaltkegel über den Meerspiegel hervor, gegen welche das Wasser, in ohnmächtiger Wuth anprallend, sich mit Gebrause in milchweissen Gischt auflöst. Unnachahmlich ist ausgedrückt das Dampfigfeuchte zwischen den Spalten der sich nahstehenden Felszacken und Klippen, die vom Schaum ohne Aufhören gebadet werden, das Leichtbewegliche des Elements, das durchscheinende Wassergrün der langgezogenen Welle und besonders (was nie vor Gudin ein Maler in dieser Art gegeben) das eigenthümlich perlmutterartig Fosforeszirende des Meerwassers, wo es in der Nähe des Landes oder im Spiele der Wellen zu Schaum oder Staub zerfahren mit dem Licht unter gewissen Winkeln in Berührung tritt. Und unbeschreiblich schön ist der Himmel gegeben, der wässerigblau unter weissgrauem Wolkenschleier stellenweis zum Vorschein kommt. Was eine Palette nur immer von geheimnissvollem Zauber des Farbenspiels in sich verschlossen halten kann, das hat Gudin über diese Leinwand verbreitet. Das andre Bild, ein Sturm bei Sonnenuntergang, lässt zufolge der Beschaffenheit der felsigen Ufer an dieselbe Küste denken. Blutigroth, ein grosser feuriger Ball, taucht die Sonne in die nach dem tobenden Aufruhr der Elemente etwas besänftigten Wellen, in grellem Widerscheine das Grau der schweren Wolken anbräunend, welche im Uebergang zur Vertheilung begriffensind. Links im Vorgrunde, wo das Riff ein hohes Felsenthor bildet, wird ein weiblicher Leichnam, den die Fluten ausgeworfen, von zwei Männern fortgeschafft, während sieben bis acht Seeleute von einem Vorsprunge des Riffs sich bemühen, Trümmer des an den Felsen zerschellten Schiffes an den Strand zu ziehen. Von einer gewissen Neigung zur Uebertreibung und zum Ausserordentlichen in den Fänomenen der Beleuchtung, die man Gudin häufig vorgeworfen, lässt sich auch dieses Bild nicht ganz freisprechen; doch thut dieselbe, hier zu dem düstern und schauerlichen Gegenstande der Darstellung stimmend und gleichsam von ihm bedingt, dem Werthe dieser künstlerischen Schöpfung keinen Eintrag. Man kennt nur wenige Werke der Malerei und zumal sehr wenige dieser untergeordneten

Gattung, aus welchen durch das reine Verdienst der Auffassung und der malerischen Darstellung dem empfänglichen und vorurtheilsfreien Beschauer ein so reiches Maas von Poesie entgegentritt wie aus diesen beiden Gemälden, die in unübertrefflicher und fast greiflicher Weise den Eindruck des Schauerlichen und Ueberwältigenden sowie des freundlich Verlockenden und Anziehenden, kurz jenen ahnungvollen Zauber wiedergeben, den der Anblick des Meeres auf unsre Sinne ausübt. Ja in Gudins kunstreichen Schöpfungen überhaupt wird der Ozean, mag er zornentbrannt und wuthschäumend uns zu verschlingen drohen oder sanft und schmeichlerisch sich uns zu Füssen legen, zu einem wahrhaft lebenden Wesen. Und wie man stunden-, ja tagelang am Ufer des Meeres sitzen kann in Betrachtung versunken ob des endlos an- und abprallenden Wellenschlages, so kann, wer begabt mit einiger Einbildungskraft, vor diesen Bildern weilen ohne Müdwerden und zu selben immer wiederkehren, stets befriedigt, doch nie gesättigt.

Neben diesen Rangwerken hatte Gudin selbigen Jahrs eine Flussuferansicht, aufgenommen von Seaton bei Aberdeen, mitausgestellt, welche freilich sehr anders lautendem Urtel verfiel. Man erinnerte sich wol, dass der Meister in frühern Jahren landschaftliche Darstellungen gebracht hatte, die den trefflichsten Leistungen neuerer Landschaftkunst nicht nachstanden; seitdem aber, seit etwa funfzehn Jahren, hat Gudin, dessen Pinselführung überhaupt an einer gewissen Trockenheit leidet, in seinen Landschaften eine unangenehm gestrichelte Behandlung und eine abstossend kalttönige Schieferfarbe schauzugeben beliebt. Besonders schlimm steht es mit seinen Bäumen, welche schwer und undurchsichtig in den Schattenmassen erscheinen. (Vergl. den Bericht des Pariser Korrespondenten im Deutschen Kunstblatt 1852.)

Eine von Gudins frühern Landschaften, welche sich so sehr von seinen spätern Arbeiten dieserart unterscheiden, sieht man im Musée du Luxembourg; hier zeigt er uns in seiner Schildrung der *Via mala* ein Stück schöner und grossartiger Natur, in ernster aber gewöhnlicher Stimmung und in einer Ausführung, die noch gewissenhaft heissen darf.

Eins der schönsten Bilder aus Gudins früherer Zeit bleibt seine Ansicht von *Mont Saint-Michel*, die sich in Ludwig Filipps Sammlung zu Neuilly befunden hat. Burg Michelsberg in der Normandie, an den Mauern vom Meere bespült, aufthürmt sich vor uns auf steilem Vorgebirge. Aufs Vortheilhafteste ist das Imposante und Malerische dieser Lage durch Auffassung und Beleuchtung geltendgemacht; auch zeigt sich die Ausführung von besondrer Solidität. Prächtige Stücke sind ferner die Ansicht von *Grenoble* und die Mühle von Mariekerk, welche zu den Lieblingsbildern des Julikönigs gehörten und einem der Testamentsvollstrecker des Exkönigthums, dem Grafen Montalivet, als Andenken zufielen. In der Thorwaldsenschen Samml. zu Kopenhagen findet man die vortreffliche Schilderung einer südländischen Bucht, wo das am gelben Strande spielende Wasser in seiner Kläre und seinem Grünschein unnachahmlich gegeben ist. Eine interessante Schilderung des napolitanischen Golfs trifft man in der fürstlichen Samml. zu Sayn, wo man von Gudin auch zwei Mondlandschaften vorfindet.

Von den Preisen, die für Gudinstücke gezahlt wurden, mögen einige Angaben begriffgeben. Bei Versteigerung der Schicklerschen Samml. zu Paris 1844 wurden für eine bewegte, mit Fregatte und Fischerboot belebte See 800 Franken erlangt. Im J. 1850 kam bei Versteigrung der kön. Samml. im Haag die Küste von Algier um 1725 Fl. in den Besitz des Hrn. G. de Vries, wogegen eine algerische Landschaft, die Konsul Schletter aus Leipzig ersteigerte, nur 410 Fl. eintrug. Den Strand von Scheveningen erwarb vom Künstler ein Hr. Plach für beinah 3000 Fl., worauf das Bild um 2400 Fl. in den Besitz des Hrn. v. Arthaber zu Wien überging. Bei Subhastation der Ludwig Filippschen Privatsammlung steigerte man die Ansicht von Treport auf 7,560 Franken, wofür sie dem Mr. Roger zufiel. (Januar 1853.)

Ein Seestück Gudins im Palais-Royal hatte in den Revolutionstagen Februars 1848 das Schicksal von Gamins gebuxt zu werden. Maler Paradis sah dasselbe in den Händen dreier Bürschchen auf der Strasse, die ihm ihre wolfeile Errungenschaft um drei Franken abtraten. Er entdeckte nun die Werthbezeichnung von 1200 Franken und den Galleriestempel vom Palais-Royal, was ihn sofort bewegen musste das Kunstwerk an die Direktion des Nationalmusée heimzusenden.

Gudula, die Schutzheilige Brüssels, wird dargestellt mit brennender Lampe in der Hand, an welche sich ein kleiner Dämon krallt. Die Legende weiss nämlich, dass der Frommen ein Teufel das Licht ausblies und sie es wieder entzündete durch Gebet. An der Fasade ihrer berühmten Namenskirche aus dem 13. Jahrh. steht die Heilige jetzt neugemeiselt als Laternträgerin, deren Licht der Satanas ausbläst. Ob

und wieweit dies statuarische Neuwerk älterem Vorbild entspricht, mögen Brüsseler beantworten.

Gué, Julien, französischer Landschafter, Genre- und Geschichtmaler, 54jährig verstorben 1843. Zuerst Dekorationsmaler, ging Gué stufenweis von der Landschaft zum Genre, vom Genre zu historischen Aufgaben über. Er arbeitete mit merkwürdiger Leichtigkeit, wodurch er zu Flüchtigkeit und Manierirtheit verführt ward. Oft genug sollten glänzende Farben die Gebresten seiner Zeichnung decken. Auf einer Tour durch Frankreich, Italien und Deutschland hatte Julien Gué eine beträchtliche Menge malerischer Aufnahmen zusammengebracht; die Auvergne, die Thäler von Dampierre und Chevreuse, die Umgegend von Paris, die Wälder von Compiègne und Fontainebleau, der Rhein, Tirol, die Küste der Adria, — Alles musste, Eins nach dem Andern, dem fruchtbaren Naturnachbildner Stoff für den Pinsel geben. Gegen Ende seiner Laufbahn entsagte er dem Landschaftlichen, um Proben eines höhern Talents zu geben. Da schickte er Genrebilder in die Welt, die nur zu deutlich die Modellstellungen bemerken liessen und aus welchen überall dasselbe Gesicht ausschaute. Zwei Genrehistorien, die er 1838 ausstellte, schilderten die „Ankunft der Anna von Oesterreich und Filipps IV. auf der Fasaneninsel“ und die „Rettung der Schiffbrüchigen bei Boulogne durch Dr. Urbain Fardeau.“ Befeuert durch kritische Preisungen, wollt' er nun auch die Ehren des höhern Geschichtmalers geniessen. Erhaben genug war sein Vorwurf, die letzten Seufzer Kristi zu malen! Wirklich erschien ein Bild dieses Titels im Jahre des Heils 1840. Franzosen nannten es Gué's gelungenste Komposition und wussten nicht genug zu rühmen, wie der Künstler in diesem nicht sehr grossen Gemälde zahllose Figuren ohne Wirrung gruppirt habe. Man sprach nicht eigentlich von den letzten Seufzern; man sprach aber emfatisch von einem immortalen Fantasiestück mit weltgerichtlich dunklem Himmel und blitzdurchzuckten Lüften und erschreckten Jüdenhaufen, die auseinanderstäuben, weil die Todten plötzlich ihre Grabsteine aufheben und sich zu den Lebendigen mischen. Dies Bild, hiess es, werde seinem Schöpfer den Nachruhm wach erhalten, denn es sei von meisterhafter Ausführung. Dasselbe fantastische Element, dieselbe Art Geistreichheit waltet in der effektvollen historischen Farbenskizze der *murmurateurs engloutis,* welche im Musée du Luxembourg ihre Stelle gefunden. Da wird uns versinnlicht das Gottesgericht über die dritthalbhundert Israeliten, die sich gegen Moses und Aaron empört hatten. Moses nämlich wollte dem zusammengerufnen Volke durch einen ausserordentlichen Tod der Aufrührer beweisen, dass er nichts gegen Gottes Befehle gethan. Alsbald, sagt die Schrift, öffnete sich der Boden zu den Füssen der Rebellen und verschlang diese sammt ihren Zelten und Schätzen, der Himmel verdunkelte sich, Feuer zückte hernieder — und das Volk wich entsetzt nach allen Seiten. Gué's Komposition ist wol zur Gnüge bekannt durch das grosse von Jazet gelieferte Aquatintablatt; nur erscheint sie begreiflicherweise in der Farbenskizze noch weit fantastischer.

Guégon, ein Genfer Landschafter, der lange Studien in Italien gemacht hat. In seinen Darstellungen bevorzugt er die Ufer seines Heimatsees; besonders liebt er die Uferstriche, welche in der Nähe der Rhoneeinströmung unter den Walliser und Savoyer Alpen einen düstern Karakter annehmen, oder er schildert die Seeufer in Herbsttagen, wo sich in das Licht etwas Wehmüthiges mischt. Auch grössern Schilderungen ist sein Pinsel sehr wol gewachsen, wie sein vor etwa zehn Jahren entstandnes Bild der Ueberschwemmung des Wallis erwiesen hat. Einem wilden trüben Meere gleich erscheint hier die in zerstörenden Wogen heranflutende Rhone.

Guejar-Sierra, spanisches Dorf in Hochlage von 3529 Fuss in einer der grossartigsten Alpenlandschaften, äusserst merkenswerther Weidepunkt für den landschaftlernden Farbenkünstler. Berge von sechs- bis achttausend Fuss umringen von allen Seiten den tiefen Kessel, welchen das Jenilthal bildet, und erzeugen dadurch eine so hohe Temperatur, dass hier alle Südfrüchte so gut gedeihen wie in der viel tieferliegenden Granadischen Vega. Von der Ueppigkeit der Vegetation in den Umgebungen dieses im Innern sehr schmuzigen Ortes könnten dem Nichtkenner solcher Wuchernatur nur Worte aus Dichterfeder wahrhaft begriffgeben. Das Dorf liegt begraben in einem Walde von Fruchtbäumen allerart, zwischen welchen die Alles überrankende Weinrebe undurchdringliche Hecken bildet. Ueberall rauschen Bäche kristallenen Wassers von den Bergen herab, deren Abhänge mit Kastanien und immergrünen Eichen bedeckt sind, und auf dem Platze des Dorfes selbst befindet sich ein Brunnen, der aus seinen Röhren vier armdicke Stralen des köstlichsten Wassers ergiesst.

Guenebault, L. J., geschätzter Kunstschriftsteller, bekannt durch sein die Denkmale des kristlichen Alterthums und des Mittelalters umfassendes Lexikon, sowie

durch Beiträge zur Pariser Revue archéologique. Das Denkmälerlexikon erschien 1845 zu Paris unter dem Titel: *Dictionnaire iconographique des Monuments de l'Antiquité chrétienne et du Moyen-Age, depuis le Bas-Empire jusqu'à la fin du seizième siècle, indiquant l'état de l'art et de la civilisation à ces diverses époques.* Ein Aufsatz von ihm in der *Revue archéologique* [15 *Mars* 1850] handelt über die Form und Zusammensetzung der Steine bei einigen Wölbungen aus dem 15. Jahrh. (Mit drei Abb.: Wölbungen aus der Kapelle Heinrichs VII. zu Westminster, aus der Kathedrale von Peterborough und aus der Kapelle des h. Georg zu Windsor.) In ders. Revue siebenten Jahrganges, im Hefte vom 15. August 1850, findet man Guenebaults „Versuch einer Ikonografie der Apostel."

Gueranger, Dominique, ein neuzeitiger Benediktiner zu Solesmes in der Maineprovinz Frankreichs, als Autor hier zu nennen wegen seiner dem Archäologen nicht unwichtigen, wenn auch nur als Versuch bezeichneten Schrift „über die Abtei Solesmes."

de **Guérard,** Eugène, ein Düsseldorfer Kunstjünger, der sich der Landschaft widmet. Man kennt ihn aus Versuchen in Schilderung italischer, durch Alterthumsreste merkwürdiger Oertlichkeiten. (Ansicht des Herkulestempelrestes zu Cora im Kirchenstaate. Partie aus den Sümpfen von Pästum.)

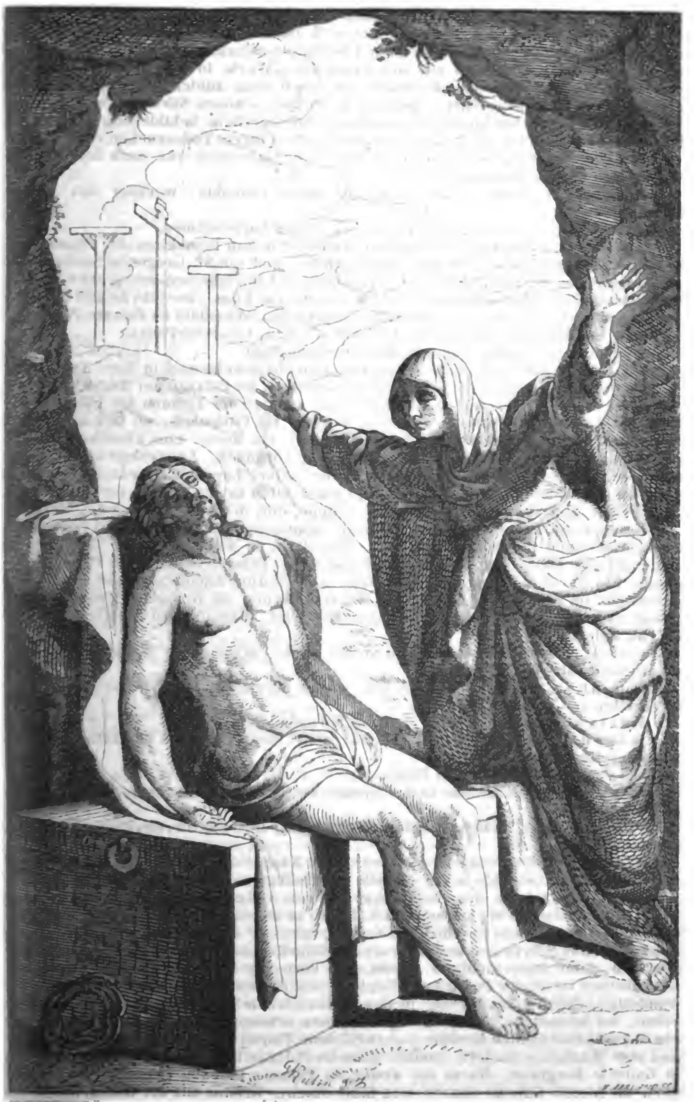
le **Guerchin,** Verfranzung des Malernamens Guercino.

il **Guercino.** — Unter diesem Beinamen kennt man allgemein den Caraccisten Gianfrancesco Barbieri, welcher 1590 im Städtchen Cento am Reno (im Kirchenstaate) das Licht erblickte und sein Leben 1666 zu Bologna beschloss. Vorliebend die Griffe ins Leben für Formengebung und Figurenausdruck, dabei ausgestattet mit sehr bedeutendem Sinn für Farbenwirkung, erwarb er sich ausserordentlichen Namen in der Oelmalerei wie im Fresko. In seiner frühern Zeit tritt seine Neigung zum Naturalismus besonders stark hervor; sie zeigt sich da im Geleite kräftigster Farbengebung. Späterhin wandte er seine Farbenkunst mehr dem Anmuthenden und Zarten zu, bis er endlich in eine gewisse Gefühlsmalerei überging, die ihn zu jener Verflachung führte, durch welche die Bilder seiner letzten Zeit zu gemalten Schwachheiten herabsanken.

Als ein Hauptwerk seiner frühern Periode bezeichnet man das Kolossalbild des Petronillentodes in der Kapitolinischen Sammlung. Man sieht den Leichnam der h. Petronilla, wie er ihrem heimgekehrten Bräutigam im Grabe gezeigt wird, während sie oben in der Glorie vor dem Heilande kniet. Dies Werk aus dem J. 1623 ist mit einer Bravour gemalt, welche man um so mehr bewundern muss, wenn man die riesigen Formen in Betracht zieht. Der Effekt ist schlagend, selbst jetzt noch, wo die Farben zum Theil ganz geschwärzt und die dunkelbraunen Schatten neben dem tiefen Blau unangenehm sind. Bis zu gewissem Grade ist schön die Gestalt des Heilands; sonst ist nicht viel Adel in den Figuren, dafür aber grosse Wahrheit des Ausdrucks und Wärme des Gefühls. Die geistliche Machthaberschaft bestellte danach für St. Peter eine Nachbildung in Mosaik, deren Ausführung vortrefflich gelang. Stiche von Nicolas Dorigny und Jakob Frey machten die Komposition in weiten Kreisen bekannt.

Guercino's Kraftzeit angehören ferner: die Grabscene mit der leidenschaftlich auf ihren Todten zustürzenden Maria (s. Abb.) in Gallerie Colonna, die Thomasscene in der vatikanischen Gallerie, die Tabitenerweckung im Pittipalast, die Brunonische Vision und die Mönchwerdung Wilhelms des Aquitaniers in der Bologneser Pinakothek, Dido's letzte Augenblicke im Palazzo Spada, die Profeten und Sibyllen in der Piacenzer Domkuppel und die Aurora im Gartenhäuschen der Villa Ludovisi. Letztes Fresko führen wir mehr als ein rufhabendes denn als ein rufverdienendes an, denn es kann keinen Vergleich aushalten mit dem gleichgegenständlichen Fresko im Palazzo Rospigliosi, wo Guido Reni in der herrlichen schwungvollen Komposition sein Allerbestes geleistet hat. Ihren Ruf verdankt Guercino's Aurora hauptsächlich der starken Farbenwirkung, aber um so weniger ist die Komposition zu loben, über welche hinwegzusehn uns einige reizende Köpfe und graziöse Attitüden nicht verleiten können. Vom Kompositionellen beider Auroren mögen begriffgeben der Stich Volpato's nach Guercino und Rafael Morghens Blatt nach Guido.

Für Guercino's zweite Periode, in welcher sein Streben nach dem Mildern, nach zartreiziger Färbung und anmuthvoller Durchbildung hervortritt, sind sehr bezeichnende Werke die Sibylla Persica in der Tribuna zu Florenz und in der Kapitolinischen Sammlung, die verstossene Hagar in der Mailänder Gallerie (s. Abb. auf S. 179) und die sterbende Kleopatra im Genueser Palazzo Brignole. Im schönen grossartigen Kopfe der in Halbfigur dargestellten Sibylle ist das Nachdenk-



Guercinowerk in Gallerie Colonna.

liche zu vortrefflichem Ausdruck gekommen; überhaupt verdient diese Persica den Ruf, den sie geniesst, gegen welche sich z. B. Domenichino's Cumana mit ihrer falschen Farbe und ihrem unbedeutenden Ausdruck durchaus nicht halten kann. Auch die ausgewiesene Hagar ist ein meisterwürdiges Werk, in welchem uns Guercino den Schmerz einer wenn nicht erhabenen, doch innig fühlenden Natur mit selten erreichter Wahrheit vorführt. (Bekannt durch den schönen Stich von Samuel Jesi.) Nicht minder schätzbar bleibt die Kleopatra, eine herrliche Schilderung der freiwillig Sterbenden, wo wir die reizvolle Sinnlichkeit in ihrem Todeszucken erblicken.

Willkommen wird sein ein Verzeichniss der Guercinowerke nach den Orten, wo sie sich derzeit befinden.

Ancona. In Santa Pelagia ein oder mehre Gemälde, worüber uns nähere Kunde fehlt.

Bergamo. Gemälde in der Sakristei von San Bartolommeo.

Bologna. St. Thomas von Aquino, Altarbild in San Domenico. St. Franziskus, Gemälde in S. Giovanni in monte. Das Fegfeuer und ein St. Gregor in Santo Paolo. *Kuttennehmung Herzog Wilhelms v. Aquitanien* und *Marienerscheinung des h. Bruno*, treffliche Bilder in der Accademia delle belle arti. Ein Elias, eine Sibylle und eine Madonna im Palazzo Zambeccari. Herkules und Antäus, Wandbild im Palazzo Zampieri.

Cento. Bilder in dasigen Kirchen und bei Sign. Chiarelli-Panni.

Certosa bei Pavia. Madonna mit Peter und Paul.

Fano. Ein Sposalizio in S. Paterniano und ein Schutzengel in Sant' Agostino.

Ferrara. St. Bruno der Kamaldolenserstifter, im Palazzo del Magistrato.

Florenz. *Sibylle* und schlafender Endymion in der Tribuna der Uffizien. *Petrus die Tabita erweckend,* das geistvolle Bild im Pittipalast, wo sich ausserdem Apoll und Marsyas [stichbekannt durch Massard], ein Moses, eine keusche Susanna, ein Petrus und ein Sebastian als Guercinowerke vorfinden. *Landschaft mit Sängern* im sogen. Italiänerkabinet der Uffizien. (Einer seiner Landschaftversuche, worin er eine schöne saftige Färbung zeigt.) Kopf eines Alten in der Samml. der Accademia.

Forli. *Engelgruss* in der Kirche S. Filippo, eins der besten Bilder des Meisters.

Genua. St. Franziskus die Wundmale empfangend, in der Maria di Carignano. Zinsgroschenbild im Palazzo Durazzo. Ein David in dems. Palaste. Die Tode des Kato und der *Kleopatra,* ein Kristkind und Kristi Tempelreinigung im Palazzo Brignole. Ein David mit dem Goliathshaupte, eine Täuferenthauptung und ein Magdalenenstück im Palazzo Cambiaso. Ein Mucius Scävola, die Heiligen Hieronymus und Franz und die Frau Musica im Palazzo Pallavicini. Madonna mit schlafendem Kind im Pal. Spinola.

Lucca. Die h. Lucia, Altarbild in Sta. Maria Forisportam. Madonna mit Heiligen in ders. Kirche.

Mailand. *Ausweisung der Hagar* in der Breragallerie. (Stichbekannt durch die Blätter von Strange und Jesi.)

Marino. St. Bartholomäus in Santo Barnaba.

Modena. Mars mit Venus und Amor, Petri Martyrium und die Katharinenvermählung, im Palazzo Ducale.

Monza. Heimsuchung im Dome.

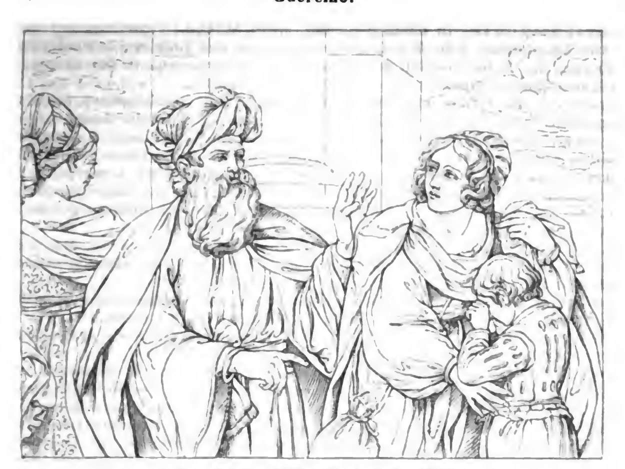
Neapel. Kreuzabnahme in der Samml. des Prinzen von Salerno. Traum Josefs im Palazzo Reale.

Parma. Zwei Madonnen (eine mit Heiligen) und ein Hieronymus in der Gall. der Accademia.

Placenza. *Profeten und Sibyllen* in der Kuppel der Kathedrale.

Ravenna. Gemälde in der Kapelle des Kollegs von S. Romualdo.

Rom. Gemälde in der Heiligenkapelle von S. Agostino. Dreifaltigkeit in der Maria della Vittoria. St. Augustin in S. Pietro in vincoli. *Sibylla Persica,* Johannes der Täufer, St. Markus und die *Petronillengrabscene* in der Gemäldesammlung des Kapitols. (Das Sibyllenexemplar, warmen Kolorits, ohne den übertrieben rothbraunen Ton vieler Guercinobilder, bleibt eine Perle für diese perlenarme Sammlung. Auszusetzen ist an der Persica des Kapitols nur die etwas rohe Abfertigung der Gewandung.) *Zweifeljüngerscene* in der Vatikanischen Sammlung. (Ausgezeichnetes Stück, wo besonders das Heilandsprofil einen schönen edlen Ausdruck zeigt. Nur etwas zu nachdrücklich berührt der zweifelnde Thomas die Wundmale.) Ein Täufer und eine Magdalene in ders. Samml. Elias im Palazzo Barberini. Der verlorne Sohn in Gallerie Borghese. *Maria am Grabe* im Palazzo Colonna (wenigstens zur Zeit dort, als Aloisio Cunego danach sein Blatt stach). Kristus mit der Samariterin, ein Eccehomo und ein Johannes in der Gall. Corsini. Freskowerk im Palazzo Costaguti. Der Verlorne in Gall. Doria-Pamfili. David und Saul im Quirinalpalaste. Die Freunde



Abraham die Hagar ausweisend.
(*In der Brera zu Mailand.*)

Hiobs im Palazzo Rospigliosi. Mehre Heilige in Gall. Sciarra. (St. Jakob etc.) Die *sterbende Dido* in Palazzo Spada. (Grosses figurenreiches Bild von tiefer und leuchtender Färbung, mit mächtig durchgefühltem Ausdruck des Schmerzes und der Leidenschaft bei der königlichen Heroine und ihren Frauen.) Ein David mit dem Filisterhaupte, eine Magdalene und das Bildniss eines Kardinals in dems. Palaste. *Aurorenfresko* an der Decke des kleinern Kasino der Villa Ludovisi. *Deckenbild der Fama* im Obergeschoss desselben Kasino's. (In diesem Fresko ist ein Reichthum und eine Weichheit des Kolorits erreicht, die über das, was das Fresko vermag, hinauszugehen scheinen.) *Landschaften* in dems. Gartenhäuschen.

Siena. Der h. Bartholomäus in San Martino.

Turin. Die h. Katharina von Siena in San Domenico. Ein h. Eusebius in der Sakristei von S. Filippo Neri. König David, eine Madonna und ein verlorner Sohn in der Gall. des Palazzo Madama. (Der David stichbekannt durch A. Lauro.)

Verona. Ein heiliger Franz in S. Maria in Organo.

Althorp. In der Spencerschen Sammlung St. Lukas die Madonna malend, in lebensgrossen Figuren, von sehr moderner Auffassung bei warmröthlicher klarer Färbung.

Alton-Tower in Staffordshire. In dasiger Samml. eine kleine Grablegung, edel in den Motiven, fleissig ausgeführt; eine büssende Magdalene in ganzer lebensgrosser Figur, ziemlich edel karakterisirt und von seltner, an Guidowerke erinnernder Helle und Kläre der Färbung; endlich das Selbstbild des Malers, von lebendiger Auffassung bei klarer warmer Farbe.

Berlin. Zwei Madonnenstücke und ein Bildniss im k. Museum. Das bedeutendere der beiden Madonnenbilder gehört der frühern Richtung Guercino's an. Es ist derb in den Formen und gut komponirt, überhaupt nicht ohne eine gewisse Tüchtigkeit, ermangelt aber jener frischeren Töne, die in andern seiner frühern Bilder so lebhaft hervortreten. Das andre Stück ist dagegen ganz weichlich, matt und verschwommen, und erinnert nur in gewissen Verhältnissen der Färbung an die bessern Arbeiten der spätern Guercinozeit. Das Porträtstück gibt das Ebenbild eines Grafen Dondino von Cento in höhern Jahren, in einfachem Hauskleide von grauer Farbe. Sehr lebendig aufgefasst, ist es breit und meisterlich in einem warmen Tone gemalt.

Chiswick. In der Villa des Herzogs v. Devonshire ein Kristus am Oelberge. Dies lebensgrosse Figuren enthaltende Bild macht bedeutende Wirkung, lässt aber eine gewisse Kühle in der Harmonie der Gewänder wahrnehmen.

Corshamhouse. In dasiger Samml. zwei Stücke. 1) Kristus bei Nacht besucht von Nikodemus. Sehr fleissig ausgeführtes, in den Lichtern besonders glühendes Effektstück. 2) Kristus mit der Samariterin am Brunnen. In der klaren, hellen und warmen Manier gemalt, aber sehr leer in den Köpfen.

Dresden. Eine ziemliche Anzahl von Stücken sehr verschiednen Inhalts in der Staatsgallerie. Maria mit dem Kind auf dem Schoose; zurseite Josef mit offenem Buche. Venus den todten Adonis findend, stichbekannt durch Louis Lempereur. Lot mit seinen Töchtern. Die sterbende Klorinde in den Armen ihres Vaters. Königin Semiramis, welcher ein Bote den Ausbruch des Stadtaufruhrs vermeldet. Zu dem weitern Vorrathe, der unnütz aufzuzählen, gesellt sich eine alte Kopie des Didotodes.

Dulwich. Im Kolleg die Ehebrecherin vor Kristo, ein Bild in der kräftigen, stark modellirenden Meisterweise.

Hamptoncourt. Im Zimmer der Bildnisse das Selbstbild Guercino's. Der Maler zeigt sich mit Pinsel und Palette und hat sich sehr lebendig geschildert; nur sind ihm die Schatten sehr dunkel gerathen.

Keddlestonhall. Die David feiernden Juden nach seinem Sieg über den Riesenfilister. Sehr kräftig wirkendes Bild mit lebensgrossen Figuren.

Leightcourt. In dasiger Samml. des Kaufmanns Miles ein Magdalenenkopf von ungewöhnlichem Adel in Form und Ausdruck.

London. In der Nationalgallerie „Kristus von zwei Engeln beweint", aus dem Palazzo Borghese. Es ist ein auf Kupfer gemaltes Bildchen, welches sich gleich sehr durch schöne Komposition und lebhaften Gefühlsausdruck wie durch klare tiefkräftige Färbung und grosse Ausführung empfiehlt. (Das unbestreitbare Urbild so mancher Wiederholungen.) — Im Devonshirehouse die „Susannenscene" in lebensgrossen Figuren. Fleissig ausgeführtes Bild, besonders warm in den Lichtern, doch sehr dunkel in den Schatten; von schlagender Wirkung bei nicht bedeutendem geistigen Gehalt. — Im Northumberlandhouse ein „gefesselter Sebastian", am Boden liegend, mit zwei Engeln in der Luft. Klar und fleissig gemaltes Bild in lebensgrossen Figuren. — Im Staffordhouse der h. Paulus von Engeln emporgetragen, Plafondgemälde mit Kolossalfiguren, in der Weise des Aurorenfresko's in Villa Ludovisi und höchst karakteristisch für den Meister. Durch die gelblich-bräunlichen Lichter, durch die tiefen warmbraunen Schatten macht es eine gewaltige Wirkung; dabei ist es frei und kühn komponirt und meisterhaft in trefflichstem Impasto ausgeführt, im Karakter der Köpfe aber etwas derb, im Ausdruck leer. — In der Samml. des Lords Ashburton ein „Sebastian von zwei Engeln beweint", edler als meist in Linien und Karakteren, dabei von grosser Kraft und Tiefe der Färbung. Kabinetstück. — In der Samml. Lords Yarborough ein grosses Grussbild, mit ungemeiner Bravour gemalt, von gewaltiger Wirkung durch die Kraftschatten.

München. Maria mit dem Kinde, im achten, und Jesus als Knabe, im neunten Saale der Pinakothek.

Pansanger. In dasiger Samml. die Rückkehr des verlornen Sohnes, Darstellung in lebensgrossen Figuren. Fleissig ausgeführt in der kräftigen Meisterweise, auch von mehr Empfindung in den Köpfen, als viele andre Guercino's zu zeigen pflegen.

Paris. Im Louvre eine Menge Guercino's, die für alle Epochen des Meisters Zeugnisse gewähren. Aus seiner Dunkelfarbenzeit trifft man z. B. den h. Franziskus, welchen die Musik eines Engels, dem auch St. Bernhard zuhört, in Verzückung setzt. Dies Bild aus dem J. 1620, der Peterskirche in Cento entstammend, zeigt höchst manierirte Stellungen und wirkt überdies unangenehm durch die gelblichen Lichter und schwarzen Schatten. Ein Werk jener Periode ist auch der „schreckenergriffne Hieronymus, der die Posaune des jüngsten Gerichts zu hören glaubt", von übertriebner Dramatik, etwas dunkel in Schatten und Landschaft und unangenehm im gelblichen Lichtertone, sonst aber von schlagender Wirkung und meisterlich verschmolzener Malerei. Ferner „Maria das segnende Kind haltend", mit gefällig-leeren Köpfen, harten Formen, noch schweren Schatten, aber schon röthlich werdenden Lichtern. Aus der Zeit, wo Guercino Kraft mit Wärme und auch meist mit Klarheit der Farbe verband, lassen sich folgende Stücke anzeichnen. Die Mater dolorosa mit dem reuigen Petrus, jene besonders edel, dieser jedoch unbedeutend, die Formen von grosser Bestimmtheit, die Lichter von warmem, die Schatten von dunklem Tone, die Gesammthaltung sehr erfreulich. Muttergottes mit zwei Engeln in Wolken, verehrt von St. Geminian, welcher ihr die Kirche von Modena, versinnbildet durch das von einem Engel gehaltne Modell, empfiehlt, nebst andern Mitverehrenden (St. Johannes Baptista, St. Georg und St. Petrus Martyr). Ein Hauptwerk Guercino's, von stilgemäser Komposition, edler und lebendiger Karakteristik und ausserordentlicher Wirkung durch die breiten warmen Lichter.

durch die tiefen Klarschatten, durch die grosse Sätte der Farben, dabei von sehr fleissiger Ausführung. Dies Werk datirt aus dem J. 1651 und entstammt der Gallerie des Herzogs v. Modena, der es für die Modeneser Kirche des Petrus Martyr bestellt hatte. Dann sind noch zu nennen: „Lot durch seine Töchter berauscht" (1651 gemalt, in dems. Jahre noch zweimal mit Variationen ausgeführt, anziehend durch die hübschen Töchterköpfe, wie durch die warme Färbung und fleissige Beendung), „Zauberin Circe" (in Lieblichkeit und Weiche, in Helle und Kläre wie im Fleiss der Farbenarbeit dem berühmten Hagarbilde in der Brera nahkommend), „Salome das Täuferhaupt empfangend" (unbedeutend in den Karakteren, aber beachtenswerth seitens des hellen Silbertones, der Kläre der Schatten und der Sorgfalt der Farbenarbeit), endlich ein „Selbstbild Guercino's", das in der Auffassung ziemlich gleichgiltig, in den Formen sehr bestimmt, in den Schatten rothbraun, in den Lichtern gelb aber klar ist.

Petersburg. In der Eremitage eine grossartig schöne Himmelfahrt Mariens, früher im Besitze der Familie Tanari zu Bologna, und eine „Katharinenenthauptung", früher in der Haager Gallerie, bei deren Versteigrung dies Bild bis zu 10,100 Fl. beboten ward.

Stratton. In der Baringschen Samml. Maria mit dem Kinde und zwei musizirenden Engeln. Von grosser Wirkung durch den Gegensatz der warmen Lichter und dunklen Schatten.

Wien. In der Staatsgallerie „Johannes der Täufer in der Einöde auf einem Felsen sitzend", mit der einen Hand gen Himmel deutend, mit der andern das Kreuz haltend. „Wiederaufnahme des verlornen Sohnes" und — „Kleiderwechsel des reuigen Sohns." Dann ein für Guercino höchst seltnes „Gesellschaftstück." Ein Alter sitzt hinter dem Tische, worauf ein Soldat ihm Geld vorzählt, das von einem Knaben besehen wird. Zur Rechten des Alten eine Weibsperson, welche eine Perlenschnur vorzeigt; zur Linken zwei zuschauende Männer. (Dies Genrestück wollen wir natürlich nur mit Fragezeichen angeführt haben.)

Wir schliessen diesen Artikel mit einem Urtel über den Guercino da Cento, welches vor Jahren Kenner Waagen niedergeschrieben. „Dieser Meister", schreibt Waagen, „steht auf gewisse Weise zwischen dem Guido und dem Michelangelo Caravaggio mitteninne, indem seine Karaktere und Formen wahrer und lebendiger sind als die des ersten, edler und gewählter als die des letzten, und er in seiner frühern Zeit mehr die kräftigen Wirkungen des letzten, in seiner spätern die hellern und zartern des ersten zu erreichen suchte. Seine Hauptstärke liegt in der trefflichen Handhabung des Helldunkels, in einer meisterlichen Malerei. Seine mehr energischen als beseelten Köpfe haben eine gewisse Einförmigkeit, seine Bewegungen sind bald lahm, bald übertrieben."

Von Jacopo Alessandro Calvi erschien 1808 zu Bologna: *Notizia della vita e delle opere di Giov. Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento.* Einen Wiederdruck dieser Schrift findet man in der neuen Ausgabe von Malvasia's *Felsina pittrice.*

Guérin, Architekt zu Tours, baute in der Ersthälfte unsers Jahrh. für das kleine Seminar dieser Stadt eine Kapelle von ausserordentlicher Zierlichkeit, und zwar ganz im Stile des 13. Jahrhunderts.

Guérin, Gabriel, Geschichtmaler, geb. zu Kehl 1790, Sohn des Kupferstechers Kristof G., gebildet zu Paris unter Regnault, aber ausgebildet mehr nach David, angestellt zu Strassburg als Konservator des Museums und als Professor der Kunstgeschichte an der Industrieschule, verunglückt am 20. Sept. 1846 durch den Wagensturz bei einem Ausfluge von Bitsch nach Zweibrücken. Zwei seiner Geschichtbilder bewahrt das Strassburger Museum. Man ersieht aus denselben, dass sich Gabriel noch mehr von der Davidschule als von seinem Meister Regnault angeeignet hat. Wie bei Davidisten zeigt sich hier Streben nach Kraft, eine Vorliebe für aufregende Motive, grosse Geschicklichkeit in der Färbung, Wahl kolossalen Formats. Das eine Bild zeigt uns den Servius Tullius, nachherigen König von Rom, als Knaben. Die sagenhafte Geschichte weiss, dass der Knabe Servius nach dem Tode seines Vaters von der Gemahlin des Königs Tarquinius erzogen ward und dass, als er noch in der Wiege lag, eine glänzende Flamme sein Haupt umspielte. Diese Flamme, die Niemand löschen konnte, hielt die Königin für eine Vorbedeutung seiner künftigen Grösse. So ward er denn auch nach Ermordung des Tarquinius zum König ernannt. Die männliche Figur im Vorgrunde imponirend, der Kopf originell. In den andern Gestalten, die sich alle nach dieser historischen Erinnrung von selbst erklären, viel Handlung und Ausdruck. Der Pinsel körnig, lebendig, kühn, auch wo es sein muss,

z. B. im schlafenden Knaben, zart und weich, doch nicht geleckt; die Zeichnung von festen anatomischen Kenntnissen zeugend. Das andre Bild schildert uns den todt auf der Wahlstatt liegenden Polynices. Zu erinnern ist, dass Polynices, Sohn des Oedipus, mit seinem Bruder Eteokles die Regierung von Theben theilte, dass dann zwischen ihnen Krieg entbrannte und Zweikampf stattfand, in welchem Beide fielen. Ihr Oheim, der für Eteokles Partei ergriffen, verbot die Bestattung des Polynices. Aber die Schwester Antigone liess sich nicht abschrecken die Bruderleiche aufzusuchen. Der Künstler stellt den Moment dar, wie Antigone den Todten auf der Wahlstatt findet und wehklagend sich über ihn wirft. Etwas tiefer im Bilde eine Weibsgestalt mit Fackel in der Hand. Die Komposition im sogenannt romantischen Stile. Bei seinem Erscheinen ward dies Bild sehr gerühmt, da man darin ein tiefes Studium der Natur, gründliche Kenntnisse in der Anatomie sowie in Rundung und Verkürzung erkannte. Auch ist es trefflich in der Perspektive, wahr in der Abstufung von Licht und Schatten, überhaupt ungemein tüchtig im Technischen. Allein bei allen Vorzügen hat es seine Kehrseite. Die Anordnung und die Einzelstellungen sind mehr theatralisch denn naturgemäs; der Eindruck des Ganzen grauenhaft. — Zwei Porträtstücke Gabriel Guérins, ebenfalls im strassburger Museum, stellen den Maire Kentzinger und den Bildhauer Landelin Ohmacht dar. Das Ebenbild Ohmachts ist äusserst karakteristisch, gefällig in der Anordnung, natürlich, wahr, lebendig und im Kolorit von meisterlicher Gediegenheit. Gegen dies vortreffliche sprechende Bildniss sticht das wol fleissig aber etwas trocken gemalte Maireporträt sehr ab.

Guérin, Jean, namhafter Miniaturist, Bruder des Stechers Kristof, geb. zu Strassburg 1760, gest. 1836 zu Epernay. Kurz vor der grossen Revolution begann er zu Paris sich auszuzeichnen, wo er an der Königin Marie Antoinette die günstigste Förderin fand. Er verliess dieselbe auch im Unglück nicht, als er am 20. Juni 1793 als Nationalgardist Gelegenheit hatte die Schwerbedrohte zu schützen. Eine Zeitlang proskribirt, kam er erst unter dem Konsulate wieder nach Paris. Er erfreute sich der ausgezeichnetsten Bekanntschaften, war Jugendfreund Klebers und kam in vertraute Beziehungen zu Desaix, Rapp, Moreau und Bernadotte. Besonders stark war er mit Letztem liirt. — Die Kleinbildnisse seiner Hand sind überallhin zerstreut. Sie waren ihrerzeit treffliche Stücke, die den Künstler rangnehmen liessen zwischen einem Augustin und einem Isabey.

Guérin, Kristof, Strassburger Stecher, Vater des Geschichtmalers Gabriel. 1758—1830. Blätter seiner Hand finden sich im „Musée français." (Meleagerstatue. Vision des h. Benedikt nach Lesueur.) Sonst sind von ihm anzuzeichnen die Stiche des entwaffneten Liebgottes nach Correggio, des engelgeführten Tobias nach einem Raffaelisten, des Musentanzes nach Giulio Pippi, zweier Landschaften nach Lutherburg und eines Monuments nach Landelin Ohmacht.

Guérin, Paulin, namhafter Porträtist und Geschichtmaler, geb. zu Toulon 1783. Von diesem in der Richtung dem Pierre Guérin entsprechenden, jedoch durch eine kräftigere Färbung vom berühmten Namensvetter sich unterscheidenden Künstler haben wir in Bemerk zu bringen das Bild der Kainflucht (1812 erschienen, steingezeichnet durch Beilliard, holzschnittlich in unserm Art. „Fluchtbilder"), die Kristleiche auf dem Mutterschoose, umgeben von Aposteln und heiligen Frauen (gemalt 1817 für die Katholika zu Baltimore), die Venus mit dem Anchises (ein gepriesnes Bild, ausgestellt 1823), den Ulyss im Kampfe mit dem erzürnten Neptun (im Musée zu Rennes), eine heilige Familie (im Dome zu Toulon) und den Krist am Kreuze (Kirchenbild zu Noailles, aus dem J. 1834). Sehr fruchtbar ist Paulin als Porträtist gewesen; auch sind einige seiner Ebenbildungen als wahre Meisterwerke zu bezeichnen, vornehmlich das Bildniss des Abbé Lamennais, das uns diesen merkwürdigen Gläubigen auf das Manntreffendste vergegenwärtigt. Der Persönlichkeiten wegen interessiren uns noch die Porträts des Grafen Forbin, des kühnen Vendeergenerals Charette und des napoleonischen Feldherrn Suchet. — Im J. 1822 machte der herrschende Bourbon den Guérin von Toulon zum Ehrenlegionär.

Guérin, Pierre Narcisse, sehr namhafter Geschichtmaler, geb. 13. Mai 1774 zu Paris, vorgebildet durch Regnault, ausgebildet unter Einwirkung Davids, 1814 zum Mitglied der Pariser Akademie erwählt, 1816 und nach einer krankheitlichen Pause wiederum 1822 zum Direktor der französ. Akad. zu Rom ernannt, darauf zum *Chévalier de Saint Michel* gemacht und 1829 sogar baronisirt, 1833 (16. Juli) gestorben zu Rom bei einem Besuche, den er Horace Vernet abstattete; bedenkmalt durch ein Werk von Lemoine in der römischen Kirche San Luigi de' Francesi. Schon 1797 erlangte Pierre Guérin den grossen akademischen Preis. Um 1800 trat er mit seiner pathosreichen Schildrung des Marcus Sextus hervor, worauf 1802 das sehr verschieden beurteilte Gemälde „Phädra und Hippolyt" erschien. Diese Bilder waren es, die ihm

1803 die Dekoration der Ehrenlegion verschafften. Hierauf besuchte Pierre Italien, von wo er 1806 nach Paris rückkam. Napoleon beauftragte ihn sofort mit einem Geschichtbilde, welches die Begnadung der Insurgenten zu Kairo verherrlichen sollte. Dies Bild, worin dem Pierre voller Spielraum zur Geltendmachung seines Kunsttalentes gewährt war, erschien im Salon von 1808. Zwei Jahre darauf gelangte zur Ausstellung seine belobte Andromache, zugleich auch seine Darstellung der Aurora und des Cephalus. Das Jahr 1817 brachte zwei Hauptwerke Pierres, den Aeneas bei der Dido und die den Aegisth zum Mord drängende Klytämnestra. In dems. Jahre beauftragte ihn Louis XVIII. mit der Ebenbildung des Henri de Laroche-Jacquelin „im Moment einer Schanzenstürmung." — Sicher steht Pierre Guerin unter den Davidisch beeinflussten Farbenmeistern des Kaiserreichs und der Bourbonenrestauration als Einer der durch seine Leistungen kunstgeschichtlich bedeutsam bleibt. Seine Bilder, deren vorzüglichste man jetzt wol in der *Salle des sept chéminées* im Louvre beisammenfindet, offenbaren ein genaues Studium der Antike, zeigen aber zugleich, dass er diese nicht in ihrer hohen Einfachheit zu fassen gewusst hat. Ihn karakterisiren Feingefühl für Form und übertriebene Zartfärbung, welche letzte ihn in jene unangenehme Süsslichkeit verfallen lässt, die mit den dargestellten antiken Gegenständen in äussersten Widerspruch tritt. Durch seine gesuchte Farbenzartheit erscheint er unter den Davidisten als der sonderwegige Meister der Schönmalerei, der gleichsam alles Saure ins Süsse übersetzt hat. Am Auffallendsten macht sich seine übergrosse Dolcezza in dem unstreitig reizend komponirten Gemälde, wo Aeneas der Dido den Untergang Troja's erzählt. Die Königin der Karthager liegt ausgestreckt auf schwellenden Polstern, ihr Haar bedeckt mit leichtem Diadem und wallendem Schleier; ein Liebgott mit Köcher schmiegt sich an sie und eine dunkle Dienerin bildet mit Beiden eine reizende Gruppe, vor welcher der behelmte Held sitzt, der — fast völlig nackt — das Tigerfell über die Sessellehne geworfen hat und wol was Bessres zu thun hätte als der königlichen Schönen langweilende Geschichten zu erzählen. Die ganze Gruppe kann von der Altane herab auf das blaue Meer und die fernen Berge hinausschauen, — Alles schön arrangirt, mit vielem Geschmack, ja mit Eleganz gemalt, aber doch nicht wahr, doch zu süss! — In dem Bilde, wo der Andromache, welche mit dem kleinen Astyanax vor Pyrrhus kniet, durch Orest der Knabe abgefordert wird, ist der Schutz, welchen Pyrrhus der Andromache gewährt, vortrefflich ausgesprochen und die Eifersucht der Hermione in deren entweichender Gestalt gut angedeutet. — Höchst eigenthümlich ist die Klytämnestra, welche durch Aegisth zum Morde des schlafenden Agamemnon getrieben wird. Die spannende Situation ist in interessanter Abendbeleuchtung dargestellt. Der alte Held schläft hinter einem rothen Vorhange, hinter dem auch die Lampe brennt, welche so schauerlich roth die vom Verführer zur That gedrängte Mörderin, die eben den Dolch ergriffen, im transparenten Halbdunkel beleuchtet. — Einfachere Malerei entfaltete Meister Pierre in seinem geschätzten Frühbilde des Aeskulapopfers. Wir sehen einen genesenen Alten von seinen Kindern, zwei Knaben und einem Mädchen, vor den Altar des Heilgottes geführt, auf dem eine Schlange das dargebrachte Opfer verzehrt. Die beiden Jünglinge in nackter Schöne unterstützen den noch schwachen Alten, der das Käppchen vor dem Altar abnimmt, über welchem sich des Gottes Büste befindet. Währenddem umklammert das Mädchen seine Knie. Auffallend ist hier nur, dass Guérin bei seinem Feingefühl für Linie nicht die parallele Bewegung in den Armen der beiden Knaben vermieden hat.

Sehr scharfrichtende Sprache über Pierre führt Waagen in seinem Buch aus Paris. Da heisst es, nachdem von Lethière und Drouais die Rede gewesen: „Kein Schüler (Davids) aber hat die hohle theatralische Darstellung antiker Gegenstände in so frostiger Eleganz fortgesetzt als Guérin. Man glaubt hier öfter den gemalten Gipsabguss zu sehen. Seine Phädra und Hippolyt, seine Dido, welche sich von Aeneas die Schicksale Troja's erzählen lässt, beide im Palast Luxembourg, sind wahre Prachtexemplare in dieser Art, welche allerdings durch künstlerisch vollendete äussere Form für Alle, welche Kunstwerke nicht nach dem ihnen innewohnenden, naiven, individuellen Leben beurtheilen, etwas sehr Bestechendes hat. Nur in der Klytämnestra, welche von Aegisth gedrängt wird den Agamemnon zu ermorden, an demselben Orte, herrscht ausser jenen Eigenschaften ein wahrer ergreifender Pathos."

Nach Guérin dem Süssen haben gestochen: *Maurice Blot* (den Marcus Sextus), *Desnoyers* (die Phädra), *Forster* (die Aurora in Villa Sommariva), *Alfred Johannot* (die Klytämnestra), *Niquet* (die Phädra), *Pigeot* (dasselbe Bild und den Napoleon Bonaparte, der den Insurgenten Kairo's verzeiht), *Richomme* (die Andromache), *Sisco* (die Klytämnestra).

du Guernier, Malerfamilie. Ihr Haupt ist Louis, geb. um 1550, der ausgezeichnet kleinbildnisste und für den Herzog v. Guise ein Gebetbuch mit den miniirten Porträts damaliger Hofschönheiten ausstattete. Um hier die Ebenbilder der irdischen Schönen andachtzwecklich zu machen, wurden ihnen vom gefälligen Maler die nöthigen Heiligenattribute beigemalt. — Ein Alexandre du G., der sich ebenfalls als Kleinbildnisser geschätzt machte, ward einer der Gründer der Pariser Akademie. — Ein Pierre du G., † 45jährig 1659, galt seinerzeit als einer der treffendsten Emailbildnisser.

Guerra, ein mehrfach vorkommiender Malername. *Giov. Guerra,* ein Modeneser, der mit Cesare Nebbia unter Sixtus V. zu Rom beschäftigt war. *Dionisio G.*, ein Veroneser, der 1610—40 lebte und als Schüler des Domenico Feti zählt. *Giuseppe G.*, angeblich aus Venedig, als ein Hauptschüler des Napolitaners Francesco Solimene bekannt, gest. 1761 zu Rom. — Ein Guerra unsrer Zeit hält zu Neapel Atelier und ist bekannt geworden durch sein Gemälde für die neue Kirche San Francesco di Paola, für welche er den „Tod des Patriarchen Josef“ geschildert hat. — Ein Maler *Camillo Guerra* nennt sich auf dem Titel der 1829 begonnenen prachtwerklichen Vatikanbeschreibung von Erasmo Pistolesi als Dirigent der Umrissstiche dieses Werks. (*Il Vaticano descritto ed illustrato da Erasmo Pistolesi, con disegni a contorni diretti dal pittore Camillo Guerra.* Rom 1829—37. Sieben Bände mit 700 Umrissen, in Royalfolio. Früherer Preis: 350 Thaler, jetziger: 185 Thaler.)

Guevara, hart an der Strasse von Vittoria nach Pamplona liegendes Dorf mit den Trümmern eines Bergschlosses, das noch im letzten Bürgerkriege Spaniens eine wichtige Rolle gespielt hat. Es war ein sehr gut erhaltnes und sehr merkwürdiges Bauwerk aus den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts, machte sich aber in den Händen der Karlisten den Kristinern so gefährlich, dass diese, als sie endlich das Feld völlig behaupteten, es doch für rathsam hielten die so trutzfähige Burg in die Luft zu sprengen.

de **Guevara,** Felipe, spanischer Autor über Malerei. (*Comment. de la Pintura, publ. de Antonio Ponz. Madr.* 1788.)

Guever, berühmter Sevillaner, angeblicher Erfinder der Alschebra, Erbauer des untern Theiles des *la Giralda* genannten Domthurmes zu Sevilla. Vergl. den Art. „Giralda.“

Guffens, Genremaler zu Antwerpen. 1847 sah man von ihm einen tüchtig durchgearbeiteten „Araber“, 1850 eine Mutter mit ihrem Kinde, welche der Kunstverein zu Köln ankaufte.

Gugel, *Cucullus, Caules, Gaules,* Bearnerkappe, nämlich eine Mütze, die den ganzen Kopf und Hals gegen die Kälte schützt. Sie war den Mönchen von den Regeln des h. Antonius und des h. Basilius vorgeschrieben, ward aber im Mittelalter auch von Reisenden, Seeleuten und Jägern getragen.

Gügel, eine sehr romantisch in Nähe des Giechschlosses liegende Wallfahrtkapelle, drei Stunden von Bamberg. Hier befand sich ein Hochaltarwerk vom Bamberger Meister Wolf Katzheimer, bestellt vom Fürstbischof Veit Truchsess v. Pommersfelden, aufgestellt 1505, verschwunden um 1644, zu welcher Zeit ein neues Gemälde von der Hand Wolfgang Fukhers das werthvollere Altwerk verdrängte.

Gugler hiessen bei den Deutschen jene nach dem zwischen England und Frankreich geschlossnen Frieden zu Bretigny im J. 1360 entlassenen Söldner, welche sich mit Verbannten und Landstreichern zu einer zahlreichen Räuberhorde vereinigten, zuerst Frankreich raubend, mordend und brandstiftend durchstreiften, dann das Elsass verheerend durchzogen und endlich den Breisgau und die Schweiz in Schrekken versetzten. Man nannte sie Gugler nach ihren den Gugeln oder Tuten ähnlichen Kapuzen. Sonst hiessen sie in Deutschland auch die Engländer, während man sie in Frankreich als die *grandes compagnies* bezeichnete. Fürsten, Adel und Städte mussten sich gegen sie verbünden, als Graf Coucy von der Pikardie sich mit 1500 Glefen an die Spitze der Guglerhorde stellte, um mit ihrer Macht das österreichische Argau und Elsass als Pfandgüter für den noch von Oesterreich schuldigen Brautschatz seiner Mutter (einer österreichischen Prinzessin) zu erobern.

Guglielmo da Forli, ein Schüler Giotto's, der viel in seiner Heimat malte und namentlich die Hauptaltarkapelle von San Domenico zu Forli ausschmückte.

Guglielmo del Magro, Kleinmaler des 15. Jahrh., eine Person mit *Guglielmo Ziraldi,* wie aus einem Notat hervorgeht, das man aus dem Modeneser Archive gezogen. Er vollendete 1469 die Ausmalung des *Breviario del Duca Borso* und erscheint noch 1473 und 74 als Miniator zweier Psalterien für die Libreria des Doms zu Ferrara. G. Antonelli (*Documenti riguardanti i Libri corali del Domo di Ferrara, Bo-*

logna 1846) nimmt den Gugl. Ziraldi detto del Magro [oder del Magno? della Magna?] für einen Schüler des Cosimo Tura.

Guglielmo da Marcilla, s. folg. Art.

Guglielmo di Pietro. So wird in einem aretinischen, Domfenstermalereien betreffenden Vertrage vom J. 1519 der glasmalende Frère Guillaume de Marseille benamt. Dieser Marseiller Meister war Prior von Saint-Thiébaut und Saint-Michel in der Diözese Verdun, ward seiner Kunst wegen nach Italien berufen und arbeitete zu Rom, Cortona, Arezzo, Florenz und Perugia. In Verträgen schrieb er sich dort Gugl. de Marcillat. Vasari biografirt ihn in den Vite als „Gugl. da Marcilla."

Guglielmo da Pisa, altitalischer, der Pisanerfamilie Agnelli entstammender Baumeister und Bildhauer im Mönchsgewand, geb. um 1238, thätig zu Pisa, Bologna, Settimo und Orvieto. Zu Bologna hat er mitgewirkt an dem 1267 vollendeten Sarkofage des h. Dominik. (Näheres im Art. *Fra Guglielmo.*)

Guglielmo della Porta, auch Fra Guglielmo genannt, bedeutender Bildhauer der Buonarrotischule, † 1577, s. unter *Porta* und im Art. *Italische Kunst.*

Guglielmo Tedesco, ein Schüler des Gugl. della Porta, bei Vasari erwähnt als geschickter Bildner von Erzstatuetten nach antiken Vorbildern.

Güglingen im Zabergau. Dasige evangelische Kirche besitzt ein seltnes Ueberbleibsel aus dem Mittelalter, ein sogenanntes Palmtuch oder Fastentuch. Es wurde vor einigen Jahren sorgfältig reparirt, und die Gemeinde liess sich die Aufhängung desselben jedes Jahr vom Palmfeste an bis zum Ostermontag zwischen dem Schiff und Chor der Kirche nicht nehmen, obgleich für diejenigen, welche ihre Sitze im Chore selbst haben, dadurch eine Art Eklipse entsteht. Zwar hat es keine Jahrzahl, aber aus der daran befindlichen Schrift: Ave Maria Gracia plena mit neugothischen Minuskeln, sowie aus dem ganzen Stil, in dem es gehalten ist, lässt sich schliessen, dass es mit dem Palmtuche von 1472 in der Johanniskirche zu Zittau ungefähr gleichaltrig ist. Es besteht aus einem 25 Fuss hohen und 15 Fuss breiten Vorhang von Leinwand, worauf in 60 Feldern, deren jedes 2½ Zoll hoch und eben so breit ist, die Hauptbegebenheiten der biblischen Geschichte und des damit zusammenhängenden Legendenkreises gemalt sind. Die Figuren sind nicht selten fratzenhaft, besonders die des Judas und des Teufels sind Ausgeburten einer abenteuerlichen Fantasie; die Farben selbst, derb aufgetragen, haben sich bis jetzt wie neu erhalten. Das Stück diente offenbar nach dem Geschmacke der damaligen Zeit zu einer Art geistlichen Schauspiels. Aehnlichkeit damit hat ein Gemälde in der Kirche zu Mühlhausen am Neckar und ein solches in der zu Weilheim. Je seltner solche Tücher jetzt noch sind, desto mehr verdient jedes einzelne zur öffentlichen Kenntniss gebracht zu werden. Ausführliche Beschreibung des Güglinger Palmtuchs findet man im zweiten Jahrberichte des Zabergäuer Alterthumsvereins.

Guhl, Ernst, Docent der Kunstgeschichte an der Universität und an der Kunstakademie zu Berlin, als Kunstschriftsteller bekannt durch sein Buch über die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien (mit Einleitung von Franz Kugler, Stuttg. 1848), durch seinen in Verbindung mit dem Kupferstecher Josef Kaspar besorgten Atlas zu Kuglers Kunstgeschichte („Denkmäler der Kunst, zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart", Stuttg. 1848—53) sowie durch seine sehr dankenswerthe Uebersetzung und Erläuterung italiänischer Künstlerbriefe, deren er eine gute Selekte aus Bottari, Gaye und Gualandi gegeben (Berlin 1853).

Guiana; s. den Art. „Südamerika."

Guibal, Nicolas, Geschichtmaler, geb. zu Luneville 1725, gest. 1784 zu Stuttgart. Von seiner Kunst kann begriffgeben ein Werk im Museum der Stuttgarter Kunstschule, darstellend den Fronleichnam, vor welchem zwei Engel anbetend knien.

Guicciardini, italischer Staatsmann und Geschichtschreiber im 16. Jahrh., gekonterfeit durch Jac. Carucci (gen. *Pontormo*). Dies Bildniss, sehr interessant durch den schönen karakteristischen Kopf, findet sich jetzt im Museum zu Frankfurt am Main.

Guiccioli, Teresa, geborne Gräfin Gamba, die sonettgefeierte Freundin Lord Byrons zu Pisa etc. Das ähnlichste Bildniss der schönen Ravennatin, das wir kennen, ist jenes freilich etwas manierirt von Brockedon gezeichnete aus dem J. 1833, wonach die *Landscape illustrations* zu den Byronwerken einen Stich bieten. Auf den ersten Blick würde man in der Dichterfreundin Teresa nicht die Italiänerin erkennen. Ihr in schönen reichen Lokken lang niederfallendes Haar ist hellbraun mit röthlichem Anflug; ihr Teint zart und weiss; ihr Auge lebendig, aber ohne die dunkle Glut, die man so gern bei Südländerinnen sich denkt. Am Meisten ähnelt sie manchen Frauengestalten, wie sie in Tizians Bildern erscheinen, ein Typus, den man

nur selten antrifft in der mittägigen Hälfte Italiens. Mehr denn dreissig Jahre sind jetzt vorüber, seit sie ein Stern des Dichters gewesen, aber noch lebt sie, für welche der Dichter

„in the pride of beauty and of youth“

sang, und noch zeigt sie (jetzt Marquise de Boissy zu Florenz) Spuren von jener früheren Schöne, wodurch sie Byrons Amica zu sein verdiente.

Guichard, Antoine, altfranzösischer Baumeister zu Chalons an der Marne, als dessen Wirkenszeit sich die Jahre 1497—1529 ergeben. Er vollendete bis zum J. 1529 den um Mitte des 15. Jahrh. begonnenen Bau der Wallfahrtkirche *Notredame de l'Epine* bei Chalons, die ein gewisser Patriz geplant haben soll und die darum so merkwürdig ist, weil sie im Ganzen sehr auffällig das Vorbild des Kölnerdomes vermerken lässt. Den Namen des Bauvollenders liest man an einer der Chorsäulen, wo die etwas undeutliche Inschrift noch das Jahr 1497 (wahrscheinlich das der Bauübernahme durch Guichard) ansagt.

Guichard, J., Effektmaler zu Paris, der von der Richtung des Eugène Deveria ausgegangen ist. Zu den Hauptaufgaben des farbenvirtuosen Guichard gehörte die Ausmalung einer neu hergerichteten Kapelle in der südlichen Abseite des Chores von Saint-Germain-l'Auxerrois. Hier hatte er Darstellungen aus dem Leben des heiligen Landry wandzumalen, welche Arbeit er vor Ostern 1845 vollendete. Ausserdem vollführte er in selber Kirche, im Kreuzarm gegen Süden, *al fresco* eine Kreuzabnahme, welche man seitens der Praktik rühmte. Unter der Präsidentschaft Louis Napoleons ward ihm der malerische Ausschmuck der Apollogallerie im Louvre übertragen. Diese Malereien, beendet 1851, erwarben ihm bei Gelegenheit der Wiedereröffnung der Gallerie und der Säle des Louvre (5. Juni 51) die Aufnahme in die Ritterschaft der Ehrenlegion.

Guidi, Tommaso, eigentlicher Name des berühmten altflorentinischen Meisters Masaccio, geb. 1401 zu San Giovanni im Arnothale, gest. 1443. S. über ihn den Art. *Italische Malerei* sowie den besondern Künstlerartikel.

Guidictius, Joannes; so lautet frei latinisirt der Name des strassburger Künstlers Hans Weyditz oder Wyditz im Vorworte der frühern lateinischen Ausgaben vom *Herbarium Oth. Brunfelsii* (*Argentorati* 1530. 31.); vergl. den Aufsatz des Bonner Professors Dr. Treviranus „über Pflanzenabbildungen durch den Holzschnitt“ im 3. Bande der Denkschriften der k. bair. botanischen Gesellschaft zu Regensburg (1841). Die trefflichen Abb. in jenem seltensten der frühern Kräuterbücher gehören sowol in Zeichnung wie im Schnitte dem Meister Wyditz an. Auf dem Titelblatte mit Herkules, Venus, Apollo, Dioskorides etc. steht die vom Künstler beigefügte Jahrzahl 1529. In der geversten Ansprache an den Leser, für welche sich J. Sapidus nennt, wird des Künstlers gedacht mit den Reimdistichen:

Nunc et Joannes pictor Guidictius ille
Clarus Apelleo non minus ingenio
Reddidit adfabras acri sic arte figuras,
Ut non nemo herbas dixerit esse meras.

Guidische Ausgrabungen im J. 1852. — Während die gleicherzeit von der päpstlichen Regierung unternommenen Ausgrabungen an der Via Appia verhältnissmäsig nur geringe Ausbeute geliefert haben, ist durch Privatleute, hauptsächlich durch Sgr. Guidi, ein Kolumbar an derselben Strasse, aber noch innerhalb der Porta S. Sebastiano aufgedeckt worden, welches die im letzten Jahrzehnt in unmittelbarer Nähe gefundenen an Interesse noch überragt. Eigenthümlich ist schon die Form: während man gewöhnlich eine viereckige Kammer fand, deren Decke bei den grössern durch einen in der Mitte des Raums errichteten Pfeiler ihre Stütze erhält, bildet dieses in seinem Grundplane die Form eines ⊏ und steht an dem einen seiner Endpunkte durch eine enge Thür mit einer Kammer in Verbindung. Letzte war 1853 noch nicht vollständig aufgeräumt. Doch hat man einige Spuren von Malereien an den Wänden, den Hauptraum aber mit aufgeschichteten Gebeinen angefüllt gefunden. Man glaubt demnach hier einen jener Puticuli vor Augen zu haben, welche zur Begräbnissstätte von Sklaven und Armen dienten, weil ihnen zum Verbrennen der Körper und zum Ankauf eines Aschengefässes die Mittel fehlten. Das Columbarium selbst ist etwa aus der Zeit des Augustus; unter den zum Theil sehr interessanten Inschriften befinden sich viele von Personen aus der Hofhaltung des Kaisers; eine, nebenbei gesagt, gehört einem bosporanischen Gesandten und seinem Dragoman an, welcher den sehr deutsch lautenden Namen Aspurgos führt. Grosse Abwechselung gewinnt die innere Anordnung dadurch, dass die Aschengefässe nicht immer in regelmäsigen Reihen angebracht, sondern die letztern durch einzelne grössere Gruppen mit beson-

derer architektonischer Ausschmückung unterbrochen sind. Hr. Guidi, dem die Aufdeckung dieses Kolumbars hauptsächlich verdankt wird, hat sich besondres Verdienst um die Wissenschaft grade dieserzeit auch dadurch erworben, dass er zunächst versuchsweise eine Ausgrabung in Ardea unternahm. Nicht nur dieser Ort, sondern die ganze dem Meer zugewendete Ebene von Latium, mit Ausnahme etwa von Ostia und Antium, war bisher auffallend vernachlässigt worden, und man ging wol so weit zu behaupten, es sei in diesem Küstenstriche von Denkmälern des Alterthums nichts zu finden, was sich mit den Entdeckungen des benachbarten Etruriens irgend messen könne. Der Versuch hat diese Annahme Lügen gestraft, indem er zwei Gräber und aus ihnen eine kleine Sammlung von Terracotten ans Licht gefördert hat, welche nach einem lateinischen Inschriftenfragmente dem zweiten Jahrhundert vor Kr. angehören mögen. Es befinden sich darunter Stücke von zwei bis drei Palmen Höhe, und nicht, wie sonst häufig, aus Formen abgedrückt, sondern runde Figuren von feiner Modellirung und in einem Stile, in welchem wenigstens kein so direkter Einfluss des Griechischen sichtbar ist, dass dadurch die nationale Färbung verloren gegangen wäre.

Guido, Meister der Bologneserschule, † 1642; s. Reni und den Art. *Italische Mal.*

Guido da Como, bildhauender Meister in der Ersthälfte des 13. Jahrh., thätig für den Dom zu Orvieto, wo auch ein *Martino da Como* arbeitete, und für San Bartolommeo zu Pistoja, wo die nun als Orgelchor benutzte Kanzel von ihm vollendet ward. (Der ältere Theil dieser Kanzel rührt von einem *Turrisianus*, dessen Name merkwürdig vorklingt für den Jahrhunderte spätern Bildnernamen Torrigiano.)

Guido da Siena, Farbenmeister der Ersthälfte des 13. Jahrh., der Ausgezeichnetste der noch byzantisch befangnen Sanesermaler, bekannt durch eine Maria mit dem Kinde aus dem J. 1221, die sich in San Domenico zu Siena erhalten hat.

Guignet, Adrien, Geschichtmaler zu Paris, bekannt durch eine originelle (1845 vollendete) Schilderung des traumauslegenden Josef vor Farao.

Guignet, J. B., derzeitiger Porträtist zu Paris, dem man harte Ausführung und rothglühendes Kolorit nachsagt.

Guignon und Guigon, abweichende Schreibungen des Genfer Landschafternamens Guégon. Notizgeber bekennt, diesen Genfer in jedem Berichte anders geschrieben gefunden zu haben. Besprochen ist er bei uns unter „Guégon", wogegen ihn Nagler unter „Guignon oder Guigou" anführt.

Guilbert, Mlle. A., parisische Illuministin nach alten Vorbildern, bekannt durch die *Heures gothiques, illustrées par Mlle. A. G.* (*Paris* 1844). Dies Horar, in Grossoktav, enthält Miniaturen und Verzierungen nach Bilderhandschriften des 9. bis 15. Jahrhunderts in der Staatsbibliothek zu Paris. Rud. Weigel gibt den Preis zu 45 Thalern an.

Guildhall der City, s. London.

Guillain, Simon, Haupt einer ansehnlichen Bildhauerschule der Richélieuzeit zu Paris. Diese Schule wurde bekanntlich durch Jacques Sarrazin und die beiden Anguier (Francois und Michel) fortgesetzt. Vergl. den das 17. Jahrh. behandelnden Abschnitt des Art. „Skulptur."

Guillaume, E., nächst Lequesne der Lieblingsschüler Pradier's, gleich jenem auch „grosser Preisträger der Schule von Rom", derzeit namhaft durch einen lebensgrossen Anakreon aus Marmor, welche Statue im Todesjahre Meister Pradier's (1852) auf der Pariser Ausstellung glänzte. Ein schöner freundlicher Greis, sitzt Anakreon auf einem Stuhle antiker Form, in der Linken die Leier habend, mit der Rechten hoch empor eine Schale haltend, woraus eine Taube nippt. Mit Rosen und Trauben ist er bekränzt, dieser alte Schäkerer mit dem herzgefährlichen Knaben, dieser heitre Sänger einer Lebensweisheit, die sich mit Liebe und Wein begnügt. Grosse Frische der Auffassung, Geschmack in der Anordnung, Sinn für Anmuth und Schönheit und eine eigenthümliche Eurythmie in Linien und Bewegung lassen dies Werk als eine ausgezeichnete Leistung bezeichnen.

Guillaume de Marseille, s. im Art. „Glasmalerei", B. V. S. 189 f.

Guillemin, A. M., Lebenmaler zu Paris, welcher seine Stoffe aus unmittelbarer Beobachtung schöpft und seiner Erfindung mehr Abwechslung, seiner Handlung mehr Leben gibt, als man bei andern französischen Genretalenten der Gegenwart bemerkt. Besonders ist an ihm hochzuschätzen, dass er uns in seinen Bildern nicht äusserlich und nothdürftig zusammengeschweisste und gelöthete Bestandtheile, da und dort geborgte Lappen auftischt, sondern vielmehr jedesmal ein im Künstlergeiste mit Einemmal entstandnes, vollständig angeschautes und harmonisches Ganzes gibt. Dabei ist seine malerische Behandlung breit und frei, seine Farbe kräftig und wahr. Im J. 1845 schausteilte er den „letzten Weissen" (*le dernier blanc*), die „Emigran-

ten", eine Scene aus der Bretagne etc. Ein Hauptbild der Pariser Ausst. 1850—51 war sein „den Töchtern diktirender Milton." Gleichzeitig gefielen zwei kleinere Stücke des Meisters: der „Raubvogel" und der „Traubendieb." Im ersten dieser Bildchen sieht man einen Jungen im Grase ausgestreckt, wie er dem Luftdurchkreisen eines Falken zuschaut. Ganz vortrefflich ist die gespannte Aufmerksamkeit des jungen Beobachters ausgedrückt, dem der geringste Gegenstand erwünscht kommt, um die endlos lange Weile des Sommernachmittags zu kürzen. Noch mehr Lob verdient der Traubendieb. Der Scheublick des sich wegschleichenden Jungen, das Verwahrloste, das sich in dessen ganzem Wesen ausspricht, das abendliche Licht, das durch die Traubengeländer spielt, und der Reiz der unübertrefflich schönen Färbung wirken so zusammen, dass sie dies Bildchen zu einem Meisterstück von Beobachtung und künstlerischer Vollendung machen. Auch die Ausst. 1852 brachte ein reizendes Genrebildchen dieser Hand. Es stellte die „Mädchenunterhaltung mit einer gelehrigen Atzel" dar. Ein andres Guilleminsches Stück letzter Ausstellung, in ungewöhnlich grossem Maas ausgeführt, war „Erinnrung aus der Künstlerwerkstatt" betitelt und schilderte wahrscheinlich Strich für Strich ein Erlebniss. Man sieht in diesem Bilde ein armes ehrliches, aber nothgetriebenes Mädchen im Moment, wo sie für Geld einem Maler modellgeben will. Schon hat sie sich ihrer Kleider entledigt bis auf die letzte Hülle, die sie zögernd mit beiden Händen zurückhält, einen Flehblick werfend nach der ihr nahstehenden Mutter. Ziemlich gleichgiltig und in ruhiger Erwartung sieht dem Vorgange der Künstler zu.

Guillemont, Charles Alexandre, Geschichtmaler aus der Davidschule, hervorgetreten 1807 mit Schilderung der Scene zwischen Antiochus und Stratonike. Später geboren als Pierre Narcisse Guérin, wollt' er es diesem in Wahl der Gegenstände und deren Behandlung gern gleichthun, doch erreichte er diesen beiweitem nicht, wie sein Gemälde des Hippolytsturzes, das man in Gall. Luxembourg neben Guérinwerken sieht, hinreichend bezeugen kann. Die Komposition ist verwirrt, das Kolorit im Lichte zu bleich, in den Schatten zu schwarz. Ausser mancherlei mythologischen Bildern hat er auch verschiedne biblische und legendarische Darstellungen ans Licht gefördert. In einer dem h. Vincenz de Paula geweihten Kapelle der Sulpizkirche zu Paris sieht man von seiner Hand einerseit den genannten Heiligen, wie derselbe reiche Damen zur Unterstützung und Pflege von Findelkindern bewegt. Willig geben die Bewegten ihren Schmuck für die Kinder her, welche von einigen Nonnen eingeführt sind. Da erblickt man fast nichts als Köpfe, Hauben, Spitzen und den komischen Kopfputz der Religiösen; das Kolorit zwar ist wahr und schön, aber die Malerei zu gestricheit. Besser ist die andre Darstellung, wo St. Vincenz neben Louis XIII. mit dessen trauernder Familie am Sterbebette steht. Hier ist eine schöne Gruppe gebildet und die reichen Stoffe sind leicht, wenn auch in derselben Manier behandelt.

Guillen, ausgezeichneter Bildhauer aus Toledo, der zu Sevilla blühte und 1548 für die Sakristei dasigen Domes die schönen schnitzwerklichen Thüren ausführte. Basreliefmedaillons enthalten die Evangelisten, die Heiligen Leander und Isidor, umgeben von andern Heiligkeiten und vielen andern Figürchen. Die sehr lebendige Zeichnung dieser Gebilde zeigt uns, dass der Meister im Allgemeinen der michelangelschen Richtung folgte. Ihm gehören wol auch in der Domsakristei jene kleinen 1549 gefertigten Friese und Ornamente in Hautrelief an, welche von den alten Schränken der Paramente an die neuen von 1819 übergegangen sind. Ganz in derselben Weise sind übrigens die Skulpturen behandelt, die man in der *Sala grande baja* des Seviller Stadthauses wahrnimmt. Die grossen Halbkreise enthalten in Hautrelief sitzende Richter oder Herrscher mit andern Figuren und mit Rossen zuseiten. Der Umlauffries ist auf das Reichste mit stark bewegten Gestalten gefüllt, während die flachgewölbte, in 36 Felder getheilte Decke in Holz Porträtfiguren von Königen aufweist. Man ersieht aus Allem, dass der Meister sich auf der Bahn des Michelangelismus befand, zugleich aber, dass ihn Bekanntschaft mit der Antike vor verderblichem Galopp auf Buonarrotiwegen bewahrte.

Guillermin, Jean Baptiste, namhafter Elfenbeinbildner, geb. 1643 zu Lyon. Ein vortrefflicher Schnitzer kleiner Kruzifixe, machte er Kunstgewerbsreisen durch Frankreich und Deutschland. Niedergelassen zu Paris, übernahm er mehre Aemter bei der Bildhauerinnung. Ein Schlagfluss setzte seinem Leben im November 1699 das Ziel. Lecomte in seinem *Cabinet des particularités de peinture etc.* (*Paris* 1700) nennt als ein Hauptwerk Guillermins das fünf Fuss hohe Kruzifix, das im Damenchore der Abteikirche des *Val-de-Grâce* zu Paris aufgestellt worden. Berühmter ward das 26" hohe Kristbild, welches in der *Chapelle de la Miséricorde* zu Avignon bewahrt und den Reisenden als eine der avignonischen Kunstmerkwürdigkeiten ge-

zeigt wird. Man hört und glaubt, dass hier Kristi Gesicht einerseit das heftigste Leiden, andrerseit eine himmlische Ergebung ausdrücke, wodurch aber die Harmonie des ganzen Gesichtausdruckes von vorn nicht im Mindesten gestört werde. Bewundrer fehlen dem technischen Kunststück um so weniger, da sich daran eine kleine Geschichte knüpft. Die avignonische Brüderschaft der *Pénitens de la miséricorde* hatte nämlich zum Lohne für eifrige Erfüllung ihrer Vereinspflichten durch päpstliche Breven das Vorrecht erhalten, alljährlich einem zum Tode Verurteilten Begnadigung auszuwirken. Man sagt nun, dass die Brüderschaft von diesem Rechte zu Gunsten eines jungen Mannes Gebrauch machte, der aus Eifersucht im Liebehandel zum Mörder seines Nebenbuhlers geworden. Der Gnadempfohlene, welchem das Leben geschenkt ward, war aber des Künstlers Freund, und so soll Guillermin, zum Dank für die Begnadung seines Freundes, dies Kruzifix, woran er viele Jahre mit Andacht gearbeitet, den barmherzigen Brüdern für ihre Kapelle geschenkt haben. In der Revolution soll ein Mr. Almaric dies Kleinod der Brüderschaft durch Bergung unter dem Schutte der verwüsteten Kapelle gerettet haben. Der Ausdruck in den Zügen des Heilands ist sehr lieb- und leidensvoll, die Gestalt aber sehr nach der rechten Seite gebogen, wodurch sie etwas Gewundenes bekommt.

Guillon, beigelegter Name des Geschichtmalers Guillaume Lethière (1760 bis 1832). Näheres über den auf Guadeloupe gebornen Guillon-Lethière, den Schilderer des Junius Brutus, wird gelesen unter „Lethière.“

Guimard, belgischer Architekt in der 2. Hälfte des 18. Jahrh. Von ihm rührt der Entwurf zur Kirche *Saint-Jaques du Caudenberg* und zu deren Platze, der *Place royale*, in Brüssel. Erstere wurde 1776—85 erbaut. In herrlicher Lage, am obern Rande eines steilen Hügels, erhebt sich auf einem Unterbau von funfzehn Stufen ein Portikus von sechs korinthischen kannelirten Säulen mit leider unverziertem Giebel; das Innere ist etwas eng und kalt, doch nicht ohne Pracht. Der Platz bildet mit der *Rue royale*, dem Parke und den angrenzenden Palästen eine grossartige Gesammtanlage, welche sich als ein sehr glücklicher Versuch einer malerisch-architektonischen Komposition im Grossen herausstellt.

Guingamp, sonstige Hauptstadt des Herzogthums Penthièvre, jetzt Departementstädtchen der französ. Nordküste. Dieser Ort der ehemaligen Bretagne, den man auf dem Wege von Rennes nach Brest berührt, ist gutgebaut und besitzt eine schöne durch zwei hohe Thürme sich auszeichnende Kirche, eine berühmte Wallfahrtkapelle (*Nôtre-Dame de Halgoet*) und einen hübschen öffentlichen Brunnen.

Guiolett-Denkmal zu Frankfurt am Main, nach Modell des Meisters E. von der Launitz in Bronze gegossen von Bayer. Mit diesem immitten der Frankfurter Anlagen in Nähe des Gallthors aufgestellten Monumente ist jener Senator geehrt worden, welchem die Stadt ihre Spazirgänge verdankt. [Man erinnert sich dabei des Müllerdenkmals zu Leipzig, eines früher entstandnen und einem Manne gleichlautenden Verdienstes gesetzten Monuments in den dortigen Anlagen.]

Guioth, Autor einer *Histoire monétaire de la révolution belge*.

Guise, Städtchen im Depart. der Aisne und an der Oise, mit jenem einen merkwürdigen Brunnen aufweisenden Felsenschlosse, wonach sich ein Zweig des lothringischen Fürstenhauses benannte.

Guise, P. J., derzeitiger Landschafter zu Hilversum, bekannt durch Holländlichkeiten mit Kühen und Schafen.

Güldenmundt, Hans, auch „Guldenmund“ geschrieben, Nürnberger Formschneider, Buchdrucker und Händler mit Büchern und Bildblättern, in der Ersthälfte des 16. Jahrh. Man kennt über 200 Holzschnitte seiner Hand, die grösstentheils zum Mittelgut damaliger Messerkunst zählen. Mehre seiner geholzten Bildblätter, die bezüglich gewisser Zeitereignisse in die Welt flogen, erhielten die Ehre von Meister Hans Sachs mit Bänkelversen versehen zu werden. Sein bestes Schnittwerk ist wol der „Triumf Kaiser Karls des Fünften“, der sich aus neun Blättern in Imperialfolio zusammensetzt. (Exemplar in der Gothaer Sammlung.) Er bediente sich der Bezeichnung HG in recht stämmigen Buchstaben; auch schnittzeichnete er sich öfter mit vollem Namen. Einige seiner Verlagswerke sind mit Schnitten namhafter Meister geschmückt. Sehr selten macht sich die bei ihm gedruckte Satire auf das Papstthum, die 1527 unter dem Titel erschien: Eyn wunderliche Weyssagung von dem Babstumb, wie es yhm biss an das endt der welt gehen sol, in figuren oder gemäl begriffen, gefunden zu Nürmberg, ym Carthenser Closter, und ist seher alt. Eyn vorred Andreas Osianders. Mit gutter verstendlicher ausslegung, durch gelerte leut verklert. Welche Hans Sachs yn teutsche reymen gefasst, und darzu gesetzt hat. Gedrückt durch Hans Güldenmundt. Diese Tendenzschrift schmücken 30 Holzschnitte von 4″ 2‴ Höhe bei 2″ 9‴ Breite, welche man wol mit meistem Recht dem Hans Schäuffelin zuschreibt. Nicht

minder selten macht sich das später gedruckte Fürstenbuch, das betitelt ist: Ursprung und Herkumen der zwölff ersten alten König und Fürsten teutscher Nation, wie und zu welchen zeyten jr yeder regiert hat. Es ist mit Versen von Burkard Waldis versehn und mit 12 guten (die Fürsten ganzgestaltig gebenden) Holzschnitten von Peter Flötner geschmückt. Auf diesem Druckwerke von 1543 (in Folio) bezeichnet sich Hans Guldenmundt als „der Eltere" dieses Namens. — Unter den Blättern seines Kunstverlags befinden sich mehre Kranachschnitte, darunter der in jeder Beziehung meisterwürdige Holzschnitt mit der Darstellung des Kurfürsten Friedrich III. von Sachsen, welcher stehend die sitzende Maria verehrt, deren Schooskind, eine Traube in Händen habend, ihn anblickt.

Güldenstein, derzeitiger Künstler im Bildnerfache, bekannt durch Thiergruppen.

Güldenstern, Kloster bei Mühlberg an der Elbe. An der um 1230 geweihten Kirche, einem entschiednen Backsteinbau, zeigt sich (noch mit leichten romanischen Reminiscenzen) die primitive Entwicklung des gothischen Baustils, die grade im Ziegelbau ein ganz besondres Interesse gewährt. Wir sehen eine einfache Kreuzkirche ohne Seitenschiffe, mit drei Apsiden, von welchen die am Chore und an der südöstlichen Kreuzvorlage fünfeckig sind, während die an der nordöstlichen Vorlage im Grundbau noch halbrund ist. Die Fenster sind überall schmal und einfach spitzbogig eingewölbt und liegen in spitzbogigen Nischen, die ihnen ein etwas reicheres Ansehn geben. An der Apsis des Chores sind diese Fensternischen doppelt und die innern im Halbkreise, die äussern wieder im Spitzbogen überwölbt. Die Friese unter den Dächern bestehen zumeist aus sich durchschneidenden Halbkreisbögen. Die Westfasade hat Schmückung mit ähnlich schlanken spitzbogigen Fensterblenden, die arkadenartig nebeneinanderstehn. Auch am Giebel ist ähnlicher Schmuck angeordnet, doch mit Zufügung reicherer Zierungen aus Formsteinen. Stufenförmig steigt der Giebel empor, überall an den Stufen mit einfach geschmückten gedoppelten Spitzthürmchen versehn. Dies Alles hat durchaus noch ein frühgothisches Gepräge und erscheint jedenfalls noch in Uebereinstimmung mit dem Stile der Gesammtanlage, wenn deren Vollendung auch wol mit dem Datum der Weihe nicht abgeschlossen war. Puttrich in seinem sächsischen Denkmälerwerke gibt zwei Ansichten der Klosterkirche Güldenstern und die Abb. mehrer Details aus derselben. Von den mäsigen Details des Innern theilt er z. B. eine Kapitellform mit, die wiederum entschieden den frühgothischen Karakter hat. — Die Giebelung am Klostergebäude trägt in ihrem bunten Schmucke mit vorstehendem sich verschlingenden Stabwerke ganz den reichen Karakter der letztmittelalterlichen Zeit.

Gulierrez, Don Francisco, spanischer Bildhauer, Schöpfer des Cybelebrunnens zu Madrid, welches Werk aber nicht zu den gelungenen Skulpturen dieses geschickten Künstlers zählen kann.

van **Gulleghem,** Jan, eigentlich *Jan Gietleughen*, ein Kortrycker Meister der Holzschneidekunst, der zwischen 1550—1600 blühte und den für die Plantinische Offizin beschäftigten Illustratoren zuzählte.

Gullinbursti, der goldborstige Eber, auf welchem die alten Germanen ihren Freir, den schönen Lenzgott, reitend dachten. Man nahm jenen Goldborstigen als Sinnbild der Fruchtbarkeit und als Durchleuchter der klaren Sommernächte. Freir ritt auf ihm über die Bifrostbrücke, über den farbenschillernden Regenbogen.

Güls, halbstündig von Koblenz entfernter Ort mit einer von Lassaulx 1833—40 in altrheinisch-romanischem Stil erbauten Kirche. Ihr Grundriss weicht von dem der grössern Lassaulx'schen Kirche zu Vallendar nicht sehr ab. Neben dem Eingange erheben sich zwei Thürme mit hohen Spitzdächern. Die Fasade mit Steinbildwerken.

Gumbinnen, das Eichendorf (von Gumbas, Eiche, unter welcher die alten Litthauer hier einst ihren Göttern opferten), aus einem Dorfe zur Regierungsstadt für das litthauer Departement gemacht durch Friedrich Wilhelm I., der im J. 1724 nach einem von ihm selbst entworfnen Plane die Stadt anlegen liess. Diese Hauptstadt Preussisch-Litthauens macht angenehmen Eindruck mit ihren breiten schnurgeraden Strassen und ihren freundlichen Häusern. Sie besitzt mehre Kirchen und hat unter ihren öffentlichen Anstalten auch eine Baugewerkschule. Im J. 1835 erhielt die Stadt die Kolossalstatue ihres Gründers von der Meisterhand Kristian Rauchs. An diesem Erzstandbilde Friedrich Wilhelms I. findet man unbemäntelt den langen Haarzopf, der steif und unbeugsam wie der Gradblick des Herrschers Wesen bezeichnet.

Gumiel, Pedro, spanischer Maler, der im endenden 15. und beginnenden 16. Jahrh. blühte. Er war mit *Juan de Segovia* und *Sancho de Zamora* am Retablo der

Santjagokapelle des Toleder Domes betheiligt, wie ein noch vorhandnes Dokument aus dem J. 1498 kundthut. In den vierzehn Gemälden auf Goldgrund, welche nebst der bemalten, die Mitte einnehmenden Holzfigur des berittnen St. Jakob jenen Altarschmuck bilden, gewahrt man keine auffallende Stilverschiedenheit der drei Hände. In der Darstellweise aller drei erscheint das eyckische Element stark mit dem spanischen gemischt.

Gummiguttä oder Gummigutti, ein gelber milchiger Baumsaft, der zur Triebzeit dem Stamme der *Guttaefera vera, Garcinia cambogia* auf Seilan (Ceylon), Malabar etc. entfliesst und dann an der Luft erhärtet. Geringere Sorten von der *Vismia guttifera* in Mejiko, von der *Cambogia gutta* auf Ceylon, das Meiste aus Cambodscha. Der Handel bringt diesen Saftfarbenkörper entweder in runden Stücken, cylindrischen Rollen, oder in Kuchen. Die Masse ist äusserlich braungelb, gelb bestäubt, innerlich rothgelb, von muschlich glänzendem Bruche, fest, undurchsichtig und zerreiblich. Beim Anfeuchten tritt sofort ein reines, äusserst schönes Gelb hervor. Als Saftfarbe gebraucht, bedarf es weder des Reibens noch eines Bindemittels; es kann aber auch zu einem deckenden Gelb umgewandelt werden. Um das Gummiguttä zu einer für die Oelmalerei tauglichen Farbe zu gewinnen, muss man es mit starkem Alkohol (Weingeist) warm behandeln und nach geschehener Auflösung durch Zusatz von Regen- oder gekochtem Wasser niederschlagen. Es ist nämlich nichts andres als ein reines Harz, daher es sich mit Wasser aus der geistigen Auflösung niederschlagen lässt. So fällt das Gelbharz zu Boden, wird auf ein Filtrum gebracht, sehr gut ausgetrocknet und in einem gut verschlossenen Glase aufbewahrt. — Beim Reiben des Gummiguttä muss man sehr vorsichtig sein; man darf beim trocknen Reiben keinen Staub einathmen oder irgendwie verschlucken, weil dies Harz ein höchst erregendes, Schnupfen, Erbrechen und Purgiren bewirkendes Mittel ist. Die schädliche Gewohnheit, beim Wassermalen die Pinsel im Mund auszuwaschen, wird vom Gummiguttä auf das Empfindlichste gerächt. — Aeusserst vortheilhaft ist dieses Gelb für die Landschafter zur Mischung von Grün; gleich vortheilhaft aber auch für die Maler von Blumen und Früchten.

Gumnisko bei Tarnow in Galizien, mit dem modernen Palaste des Fürsten Sanguszko, woran sich ein herrlicher Garten italischen Geschmacks anschliesst. Die Erbauung dieses Palastes oder Lustschlosses, wo nun die Herren der Stadt Tarnow ihren Sitz haben, geschah infolge eines tragischen Ereignisses. Die Lokalsage, welche vor nicht gar langer Zeit noch lebende Zeugen hatte, erzählt, dass einer der Fürsten Sanguszko, wahrscheinlich Fürst Hieronymus, als er vor einigen Jahrzehnten die tarnowischen Güter erhielt, noch Wohnung nahm in dem jetzt in Ruinen liegenden Altschlosse der Tarnowski am Martinsberge. Hier gab derselbe als grosser Lebeherr häufig Feste und Bälle, aber es begab sich auf einer solchen Versammlung der umwohnenden Schlachta, dass, als eben die Musik der Kapelle des Schlossherrn donnernd begann und die Menge der fröhlichen Gäste im Saale des ersten Stockwerks sich drängte, plötzlich der Fussboden wich, die Tänzer in den Trümmern sich wälzten und viele verstümmelt wurden und selbst ihren Tod fanden. Von diesem Ball an, der mit so unglücklicher Katastrofe sich endigte, welche Trauer in so viele Familien brachte, wurde dem Fürsten die Wohnung in dem alten Schlosse zuwider, und er beschloss alsbald einen Palast im neuen Geschmack in Gumnisko zu erbauen, das Schloss aber, das so viele schmerzliche Erinnerungen weckte, dem Unwetter und der Zeit zu überlassen. Diese zwei barbarischen Herren haben auch so rasch aufgeräumt, dass man aus den noch vorhandenen Bruchstücken sich kaum eine Vorstellung von der Form des ehmaligen Schlosses machen kann.

Gumpendorf, Wiener Vorstadt mit neuer protestantischer Kirche, welche Prof. Ludwig Förster 1846—48 im Basilikenstile erbaut hat. Ihre Weihe erhielt sie am 7. Januar 1849.

Gumpoldskirchen, Markt im unterennsischen Oesterreich, mit der mittelalterlichen Pfarrkirche St. Michael, die im lateinischen Kreuz angelegt und mit zwei Kapellen und einem achteckigen Glockenthurme in Quaderbau versehen ist. In der Kirche das Grabmal des Grafen Alois Harrach († 1800).

Gumpolt, Name einer Augsburger Malerfamilie, welche im Uebergange vom 15. zum 16. Jahrh. blühte und mit welcher Hans Knoder, Hofmaler bei Kaiser Max, verschwägert war. (Laut Notat in Herbergers Schrift über Konrad Peutinger. Augsburg 1851.)

Gundisalvo, ein seliggesprochner portugiesischer Dominikaner des 13. Jahrh. Der *Beato Gundisalvo* baute die Brücke über den Timaya, veranlasste den Bau der Stadt Amaranta und starb 1259. Mit dem *Beato Pietro Gonzalez* (vulgo San Telmo)

und dem *Ven. Padre Lorenzo,* welche ebenfalls Brücken in Portugal bauten, bildet er das Kleeblatt der drei heiligen Architekten.

Gündlingen, Ort in der Gegend von Breisach, wo wie bei dem banachbarten Ihringen noch Keltengräber (vulgo Hünengräber) unter der uralten Benennung Löhbücke gewiesen werden.

Gungnir, der Speer Wodans, womit der deutsche Götterkönig die Helden zum Siege weihte.

Güns, ungarisch Köszegh, Stadt im Eisenburger Komitate. Daselbst das nach alter Art befestigte Schloss des Fürsten Esterházy, die ansehnlichen Gebäude des vormaligen Jesuitenkollegs, und die schöne dreithürmige Kirche (modernen Stils gleich der Jesuitenkirche) auf dem romantisch liegenden Kalvarienberge. — In der Nähe auf starkbewaldetem Berge die Reste eines Thurmes, dem man lange die Benennung Avarenring gegeben.

Guntersdorf in Unterösterreich, mit Schloss und Kirche, welche beide dem Mittelalter entstammen. In letzter ein Sakramenthäuschen von zierlicher Arbeit, mit dem Dat 1202 (?).

Guntershausen, kurhessischer Ort, bei welchem sich zwei merkwürdige Werke der Eisenbahnbaukunst befinden: die grosse Fuldabrücke der Nordbahn und ein mit dreizehn Bogen die Eder überbrückender Viadukt. Beide Werke sind nach Aufnahmen von Friedr. Müller durch W. Ammon steingezeichnet worden.

Günther, der Heilige, dargestellt als Einsiedler in Wüstenei. Einer der Patrone Böhmens.

Günther, Ignaz, Holzbildner, und Matthäus, geschickter Freskomaler, der 2. Hälfte des 18. Jahrh. angehörend. S. über beide Günther den Art. „Münchner Künstler." — Ein Lithograf Günther hat sich unsrerzeit in Berlin bekanntgemacht. Er übertrug auf Stein z. B. die Zeichnung von Paul Bürde, worin dieser die letzten Augenblicke des Felix Lichnowsky scente. (Ein bei A. Duncker erschienenes Blatt in gr. Querfolio.)

Günthers v. Schwarzburg Grabstein, s. im Art. Frankfurt am Main.

Guntram, ein Heiliger mit königlichen Abzeichen. Er erscheint in Darstellungen als Vertheiler eines Schatzes unter die Armen.

Günzach, bairische Eisenbahnstation auf der Strecke von Kaufbeuren nach Kempten, neuerdings in antiquarischen Ruch gekommen wegen eines nahebei entdeckten Römerbades. Die Substruktionen wurden 1852 auf Kosten des historischen Vereins des Regierungbezirks Schwaben und Neuburg ausgegraben; doch ward die bedeutende Summe, die der Verein auf diese Ausgrabungen verwendete, durch keine besondern Funde belohnt.

Günzburg an der Donau, sonstige Residenz der Grafen v. Burgau, mit jenem Schlosse, welches der Markgraf Karl, Sohn Ferdinands v. Tirol und der schönen Filippine Weiser, erbaut hat. In der Nähe die alten Schlösser Reisenburg und Landtrost mit weiten Aussichten und malerischen Ansichten. Bahnbrücke über die Günz in Eisenkonstruktion, ausgeführt nach dem Sisteme des Oberbauraths v. Pauli, nach Erprobung ihrer Tragfähigkeit dem Verkehr eröffnet am 11. Dezember 1853.

Gurdau in Mähren, mit altdeutscher, einer Veste ähnelnder Kirche, deren weitläufige unterirdische Gänge und Gewölbe sehr beachtenswerth sind.

Gurk in Kärnthen, mit sehr merkwürdigem Dome, der in mehren Hinsichten sich der Aufmerksamkeit der Kunstforscher empfiehlt. Er ward im 11. Jahrh. gegründet, gehört aber in seiner erhaltnen Architektur dem Ende des 12. Jahrh. an. Wir sehen eine einfache Pfeilerbasilika, erbaut aus weissem kristallinischen Marmor, der nur durch Eisenoxyd am Aeussern einen braungelblichen Ton angenommen, mit reichgegliedertem Portale und davorliegender wandbemalter Vorhalle, zugleich aber mit einer hundertsäuligen Krypte unter dem hohen Chore, welche in ihrer an die vielsäuligen Moscheen erinnernden Art wol von keiner andern in Kristenlanden übertroffen wird. Ausgezeichnet ist das mit italiänischem Reichthum gegliederte Marmorportal innerhalb der Vorhalle, und zu nicht minderm Aufmerk auffordern die alten Wandmalereien, welche die Vorhalle und den ehmaligen Nonnenchor schmücken. Die Wände der Vorhalle sind mit alt- und neutestamentlichen Geschichten bemalt, und das Tonnengewölbe darüber ziert auf Blaugrund ein Sternenhimmel und vieles andre Ornamentwerk in italiänischer Weise. Das Ganze wird beleuchtet durch altdeutsche Glasmalereien in der Vorhallenfasade. Ueber dieser Vorhalle befindet sich ein ehmaliger Nonnenchor, welcher durch zwei auf einander folgende Kuppelgewölbe gebildet wird. Seitenwände und Kuppeln sind mit alterthümlichen Malereien ganz und gar bedeckt. Ein Fries mit Bischöfen und Hei-

ligen durchzieht in der Höhe der Kämpfergesimse die Wände. Darstellungen aus Kristi Leben sind in den Schildbögen der Wände enthalten. Eine Thronmarie mit vielen andern nebenthronenden Heiligen einnehmen den Raum oberhalb der Rundbögen, durch welche die Aebtisssin und die Nonnen in die Kirche hinabblickten. Der Kuppeln eine enthält auf blauem Grunde in verschiednen Feldern die Darstellungen der Menschenschöpfung und des Sündenfalls; in der andern Kuppel dagegen umkreisen die ganze Wölbung die Mauern des himmlischen Jerusalems, von welchen Thürme zur Mitte hervorstreben, auf deren Spitze die Zeichen der Evangelisten den Thron des Lammes umgeben. Engel und Heilige füllen den Grund, Profeten und Evangelisten die Zwickel der Kuppeln. Diese Malereien nehmen Rang unter den bedeutendsten Kirchenfresken, die aus Mittelalterzeiten erhalten sind; auf das Lebhafteste erinnern sie an die grossartigen Wandmalereien im Domchore zu Braunschweig, wo im Hauptgewölbe das himmlische Jerusalem ähnlicherweise verschaubart ist. — Oesterreichische Kunstforscher haben sehr versäumt, den so mehrfach wichtigen Gurker Dom in den Kreis ihrer Untersuchungen zu ziehen. Erst durch einen preussischen Forscher, durch Hrn. v. Quast, der im J. 1850 Kärnthen und Steiermark einen gelegentlichen Besuch abstattete, ist man über die Bedeutsamkeit sowol dieser Kathedrale, als jener zu Seckau und der Paulkirche im Lavantthale näher belehrt worden. Diese Mittelalterdenkmale, auf welche Oesterreich stolz sein sollte, verdienen im hohen Grade monografische Publikationen. Ansichten dieser vorzüglichen Kirchen, die früher dem Salzburger Stuhl unterstanden, bringt Georg Pezolt in seinem herrlichen Steindruckwerke, welches uns mit dem Herzogthum Salzburg und seinen Angrenzungen in landschaftlichen und archäologischen Blättern bekanntmacht.

Gurk, Eduard, Wiener Hofmaler, Porträtist und Landschafter, in der Ersthälfte unsers Jahrh. Er war Krönungszeichner im J. 1836 und machte 1840 im Gefolge des Erzherzogs Friedrich die Expedition nach Syrien mit, wo er nach der Flottendemonstration gegen Ibrahim Pascha verblieb, um die denkwürdigen Punkte des Landes malerisch aufzunehmen. Juni 1841 kamen Nachrichten aus Jerusalem, welche Gurks durch die Pest herbeigeführten Tod meldeten.

Gurkfeld, Stadt im Neustädtler Bezirke des Krainerlandes. Nahebei das Schloss Thurn am Hart, eine Auerspergische Besitzung, jetzt Dichtersitz des berühmten Anastasius Grün (Grafen Alexander v. Auersperg).

Gurlitt, Ludwig, ein Hauptmeister heutiger Landschaftmalerei, gebürtig aus Altona, war schon der Meisterschaft nahgekommen während seiner Studien zu Düsseldorf, erreichte aber seine volle Meisterreife in Italien, wo er sich zu einem der glänzendsten Schilderer hesperidischer Natur aufschwang. Unter den Arbeiten seiner frühern Zeit, welche der nordländischen Natur gewidmet waren, hoben sich hervor eine Darstellung der Kreidefelsen der Insel Moen (ausgestellt zu Kopenhagen 1843) und eine grössere Schilderung nach Motiven aus Jütland (ausgestellt zu Düsseldorf 1844). Letztes Landschaftstück führte den Betrachter in ein hügelreiches Land, dessen Linien sich überall sanft wellen und wölben und dessen Höhen mit frischen Buchenwäldern und rothblühender Heide sich schmücken. Hie und da zeigen sich Hünengräber; nach den Niederungen hindehnen sich fette Weiden, und breite stille Gewässer, Flüsse, welchen die Seeflut in Jahrhunderten immer breiteres Bett gemacht, durchschneiden das Land nach verschiedenen Richtungen; Segelkähne fahren durch die stillen Flächen, und alles überherrscht eine ruhige freundliche stark wolkenträchtige Luft, welche, bezeichnend für die nördliche Gegend, fast bleich und farblos erscheint. Wie dieses Stück, sagt man sich, so muss ganz Jütland aussehen; so still, gross und doch anmuthig muss sich das alles noch lange Meilen fortsetzen. Nach solchen in Zeichnung und Farbengebung schon sehr bedeutenden Stücken setzte Gurlitt seinen Wanderfuss von Düsseldorf nach dem gelobten Jenseit der Alpen, von wo er seine ersten Hesperidenfrüchte den deutschen Ausstellungen 1846 zusendete. Zu seinen besten Erstlingen, die auf italischem Boden entstanden, gehört eine Landschaft im Besitze des Kapellmeisters L. Landsberg zu Rom, zu welcher das Motiv aus der napolitanischen Gegend von La Cava und Vietri entnommen ist. Es ist ein Spätnachmittag, in dessen stillen Sommerzauber die reizende Berg- und Waldnatur jener entzückenden Gegend versunken erscheint. Ueber der von immergrünen Eichen halb umschlossenen breiten Fläche des hohen Vorgrundes hinweg schweift der Blick weit über die hellen Gebirgszüge, auf deren Ausläufern am Meere sich das ferne Vietri erhebt. Es ist ein Ort, wo der Wandrer gern rastet, um sich das Bild der unendlichen Schönheit dieses Landes in stundenlangem müssigen Träumen unauslöschlich in die Seele zu prägen. In dieser schattigen Klarheit des Vorgrundes ist es so duftig und kühl, und drausen auf den Gebirgen und in den Thälern drückt die heisse Sommerglut, welche selbst das kühle Ele-

meint des fern herüberblitzenden Meeres zu durchdringen scheint. Keine Zudringlichkeit menschlicher Staffage stört hier den Genuss des Sichversenkens in das Leben und Weben der Natur. Was dieses Bild vor so vielen Gemälden andrer Italienschilderer überwiegend auszeichnet, das ist die herrliche Klarheit, in welcher alle Schattentheile des Vorgrundes dem Beschauer den ganzen Reichthum ihrer karakteristischen Formen entfalten. In dem liebevollen Ausgestalten der wesentlichen Gestalt jedes Einzelnen, in der Individualisirung der Fysiognomie jedes Steinblocks, jedes Busches und Baumes, wie sie just unter diesen zufälligen Bedingungen des Lichtes und Schattens, der Lage und des Standpunktes erscheinen, ist dieses Bild zu den schönsten Werken moderner Landschaftkunst zu rechnen. Und doch ruht über dieser Fülle des Individuellen der einigende Zauber einer Harmonie, welche nirgends Unverbundnes, Widerstreitendes, nirgends Sprünge und unvermittelte Schroffheiten zeigt.

Noch bedeutsamer erschien eine Landschaftschilderung aus dem Sabinergebirge, welche Gurlitt um Beginn des J. 1846 vollendete. Sie betrifft die Gegend bei Civitella. Aus dem Thore des einsamen Gebirgsstädtchens tretend, blickt man in das wunderbarste Auf und Ab einer Gebirgswelt, deren ernste Einsamkeit und aussichtlose Abgeschlossenheit nur durch den Wechsel und die Schönheit der Linien und durch die sanfte Magie der Farbentöne gemildert wird. Wir sind hoch oben, mitten im Berggewimmel der Apenninen. Der Sommertag neigt sich dem Ende zu. Seine glühenden Stralen verklären mit ihren hellsten Goldlichtern die breite Rückenfläche des braunbemoosten kahlen Kalkfelsens zu unsrer Rechten und die ausgeflachte Abdachung, womit er sich gegen den im Schatten liegenden Vorgrund hin verläuft. Zur Linken webt sich um die tiefern Berghänge, deren Züge sich übereinander erheben, der vielfarbene Abendduft, welcher vom schwarzen Nachtblau die ganze Skala der Farbentöne hin zum hellen Violett durchläuft, bis er in dem orangegoldenen Glanze, der die höchsten Bergháupter umstralt, und in dem weisslichen Gelb der Silberwölkchen, die sie umschweben, harmonisch ausklingt. Gewiss hat noch Keiner der unzähligen Rompilger, welche einen Spätsommer im römischen Gebirge erlebten, unempfindlich bleiben können bei der Magie eines solchen Anblicks, bei dem Zauber einer solchen Wirklichkeit. Ohne eigentliche Aus- und Fernsicht, ja umgeben von den Schranken einer ringsum von aller Ferne der Ebene abtrennenden Gebirgswelt, scheint sich dennoch der Blick in grenzenlose Weite zu verlieren. Eine breite sonnenhelle Schlucht reisst sich vor uns auf, wir blicken in sie hinein wie in das innerste Herz dieser Gebirgsnatur. Ueber die Kastanienwälder der hellen Bergzüge, welche wie Vorgebirge in dieses versteinte Meer hineinspringen, streift der Blick weiter nach dem einsamen Gebirgskegel, auf dessen Gipfel das Städtchen Rocca San Stefano wie ein Adlerhorst herüberglänzt. Weit und hoch über ihm erhebt sich das Zwillingspaar der Mamellen in die Luft, nach rechts und links mit seinen Ausläufern den Horizont schliessend. Der Gesammteindruck aber des Ganzen ist der einer unendlichen Ruhe, eines unaussprechlichen Friedens. Sinnvertieft in diese Welt fühlen wir uns nicht nur geschieden von der Unruhe des wildwogenden Lebens, das uns anderwärts den ewig weiterflutenden Strom der Geschichte nicht vergessen lässt, sondern wir gerathen hier just in die Gefühlstäuschung, als ob auch ausserhalb dieser Natur keine Unruhe mehr sein könne, als ob überhaupt nichts geschehen könne, als was wir hier sehen und erleben. Alles steht mit dem Grundgefühle der Sicherheit dieser Ruhe und dieses Friedens im Einklange. Die Spuren menschlichen Daseins, wie sie in dem Hirten, der dort drüben am fernen Berghange seine eichelfressende Herde weidet, oder in heimkehrenden Gebirglern sich offenbaren, ja selbst die einsamen Gebirgstädtchen in der Ferne, welche auf schroffen Felsenspitzen schweben, verstärken uns nur noch jenen Eindruck der weltfernen Abgeschiedenheit. Und wie liebevoll ruht das Sonnenlicht auf diesen einsamen Felsenrücken, wie verklärt es mit dem Ganzen seiner Glorie selbst das Unscheinbare und Kümmerliche der dürftigsten Vegetation zur Schönheit! Wie frisch und labend duftet uns aus dem klaren Schatten dieses steinernen Vorgrundes mit der halbzerstörten Felsmauer, durch welche ein regenerzeugtes Gebirgswässerlein hindurchrauscht, die Kühle des Sommerabends entgegen! Wie würzig dringt der Berg- und Waldgeruch von Thymian und Myrte in unsre Sinne! Wie glühen die rothen Glocken des wilden Mohns dort an dem grünen Rain, wie prangt diese Lieblingsblume des Künstlers in der Farbe der feurigen tiefen Liebeglut, mit der es ihn von früh auf zur Natur hinzog! In dieses Bild vor allen hat der Künstler mit allen Mitteln seiner Kunst die eigene Seele gelegt, weil ihre Stimmung ihm aus dieser Natur, wie er sie schaute, laut und vernehmlich entgegenklang.

In so warmer Weise schrieb über Gurlitts Sabinerlandschaft, als sie eben voll-

endet war, der kunstsinnige Adolf Stahr, dessen weiterer Ausspruch über den Künstler (vergl. „Ein Jahr in Italien, II. 460 f.) hier ebenfalls stellefinden mag. Er bemerkt unter 14. Januar 1846: „die Hauptwerke, welche ich von Gurlitt gesehn, sind landschaftliche Darstellungen der Natur des römischen Gebirgs und der Campagna. Der tiefe Ernst, die ruhige Grösse, der unsagbare Frieden und die einsame Hoheit dieser Natur liessen Seele und Gemüth des Künstlers sich mit Vorliebe in sie versenken und ihrem Wiederausdruck in seiner Kunst vorzugsweise Begeistrung und Virtuosität zuwenden. Ich hörte seine Auffassungsweise hie und da eine naturalistische nennen, namentlich von solchen Seiten her, wo noch der alte abstrakte Idealismus seine Anhänger hat. Und sie ist es auch in dem Sinne, dass der Künstler in der Wirklichkeit dieser Natur das ihr spezifisch angehörige Ideelle, Geistige sucht und findet, und eben darum auch durch sie selbst wiedergibt. Jedes seiner Bilder zeigt oder scheint doch diese und keine andre wirkliche bestimmte Gegend, Landschaft u. s. f. zu zeigen, und oft bedarf es erst selbst bei genauer Kenntniss jener Wirklichkeit der sorgfältigsten Vergleichung, um die Punkte herauszufinden, wo der Künstler die Naturwirklichkeit verliess und freischaffend das für den Gesammtausdruck in ihr Fehlende ergänzte. So nähert sich Gurlitts Landschaft oft völlig dem Porträt. Aber dies Porträt wird ein Kunstwerk, wird zur Darstellung eines Idealen, weil er die innerste Seele des Originals ganz an die Oberfläche der Erscheinung heraufzuzaubern verstand. So verbindet er in seiner Landschaft den Reiz der karaktervollen Naturwirklichkeit in ihrer bestimmtesten Individualität mit dem Zauber jener innern Wahrheit und geistigen Freiheit der Stimmung und Gedankenempfindung; er verbindet, was die Vedute auf der einen und die Ideallandschaft auf der andern Seite erstreben, ohne es zu erreichen, weil jene die Wirklichkeit auch in ihrer seelenlosen Form für genügend hält, diese umgekehrt die Wirklichkeit völlig in eine abstrakte Idealform aufhebt und verflüchtigt."

Im J. 1848, nach Gurlitts Rückkehr nach Deutschland und während seines Aufenthalts zu Berlin, brachte die Ausstellung in der Spreeresidenz eine bedeutend dimensiöse Ansicht des Komersees, wozu der Standpunkt *Fiume di late* genommen war. Man blickt von einem dunklen felsigen Vorgrunde und zur Seite einer Eichenwaldung hin auf den See hernieder, der wie die umgebenden Gebirgszüge hell von der Sonne beleuchtet wird. Kritiker T. L. S. (in Berliner Briefen im Kunstblatt 1848) schrieb darüber: „Gurlitts plastisch-landschaftliches Talent bewährt sich auch hier in seiner Meisterschaft, zugleich ist die Lichtwirkung mit grosser Schönheit und Energie durchgeführt. Ueberhaupt müssen wir das Ganze als eine grossartig bedeutende Konzeption anerkennen. Der Vorgrund aber hat, solcher Wirkung genüber, nicht Interesse genug (ich meine in der Art und Weise der Behandlung), auch dünkt mich hier die Perspektive, das Hineinrücken der Felspartien in das Bild, nicht hinlänglich klar." 1849 war dies Gemälde zu Hannover ausgestellt, wo es durch den König Ernst August erworben ward.

Ueber Gurlitts weitere Leistungen vorliegen uns Berichte von den Ausstellungen zu Berlin, Dresden und Wien. Gelegentlich zweier Landschaften und eines Rosenstücks, die man 1850 auf der Berliner Ausstellung sah, sprach sich ein Kritiker im Deutschen Kunstblatte folgenderart aus. „Es geht uns wie gewiss manchem Maler, der, was er unter dem Himmelblau Italiens gesehn und empfunden hat, unter Anleitung einiger Striche in seinem Buche und unter dem Himmelgrau unsers lieben Vaterlandes malen will. Der tiefe Eindruck auf ein leicht empfängliches Gemüth kann allerdings dauernd und nachhaltig sein, allein es gibt noch allerlei andre Dinge in Bezug auf Farbe und Form zu beachten, ohne welche eben jener Eindruck nie dagewesen und auch nicht wieder herstellbar ist. Fürchtet man schon, dass viel verlorengehe auf dem weiten Wege vom Auge zur Hand, um wieviel mehr mag nicht verloren werden auf dem langen Wege von Italien nach Deutschland. Gurlitt veranlasst uns zu dieser Bemerkung. Nicht als ob er von der sonnigen Höhe, auf welcher er zu weilen pflegt, herabgestiegen wäre: seine beiden grossen Landschaften, die eine aus dem Albaner-, die andre aus dem Sabinergebirge, trugen ganz das Gepräge seiner gesunden und glücklichen Auffassung der italischen Natur; dennoch aber neigte sich die letztgenannte Landschaft einer gewissen Kühlheit und Nüchternheit zu, die uns auf den Gedanken brachte, dass hier meistens aus der Erinnerung gemalt sein müsse. Das würde übrigens weit weniger bemerkbar sein, wenn es nicht grade zu Gurlitts Vorzügen gehörte, dass er mit fester, sichrer und rascher Hand den unmittelbaren Eindruck, den sein klares Auge aufgenommen hat, in ganzer Frische und Fülle zu geben weiss. Wie angenehm treten diese Eigenschaften an einem Blumenstück hervor, womit uns der Landschafter überraschte. Das waren frischgepflückte und halb in einen Glaskorb geordnete, halb auch auf

einem Marmortisch daneben liegende Rosen, nicht eigensinnig ausgesucht, um Virtuosität daran zu zeigen, sondern als sei eben nur ein schönes Mädchen davongegangen, vielleicht um mehr zu holen, denn die Bäume des Hintergrundes deuten auf einen Garten. In dem Bilde ist Alles Natur, frische, kräftige, duftige Natur!"

Die Dresdner Ausst. selbigen Jahrs brachte eine in glühendem Sonnenlicht gegebene palermitanische Gegend, welche zwar nicht viel über das Porträt der Landschaft sich erhob, jedoch mit zarter Meisterschaft und gesättigter Färbung ausgeführt war.

Von Berlin hatte sich Gurlitt nach dem Gute Nischwitz in Sachsen begeben, wo er aber nur kurze Villeggiatur machte und vonwo er sich nun nach Wien übersiedelte. Seitdem sieht man seine neuen Arbeiten zunächst in den Ausstellungen des Wiener Kunstvereins. Dort gab er 1852 eine „Aussicht von der Villa Malta" in grosser Skizze, sowie eine Vedute von „Genzano." Kurz vor Beginn des Türkenstreits mit den Montenegrinern bereiste Gurlitt den südlichsten Theil der österreichischen Monarchie, von welcher Malerreise die Früchte alsbald im Wiener Atelier und im österr. Kunstvereine zu sehen waren. Zu diesen Früchten zählen zwei Ansichten der Bocca di Cattaro, eine Ansicht der hafenbeschützenden Veste Castelnuovo an der Spitze der Bocca, wo beginns 1853 die Türken eindrangen, eine Darstellung des Forts Precieca (des sogen. *triplum confinium*, wo Albanien, Montenegro und Dalmatien zusammenstossen) und eine Schilderung Cattaro's selbst mit der Ansicht des Weges der sich nach Montenegro zieht.

Gurtband, s. Epistylion.

Gürtel — eins der Schmuckstücke, welche in der Kostümgeschichte der orientalischen Kulturvölker rollespielen. Als Schmuck des Unterleibes erlangte der Gürtel besondre Wichtigkeit bei Aegyptern und Persern. Aus den Denkmalen ersehen wir, dass die Aegypterkönige einen fast immer mit dem Herrschaftbilde (der emporgerichteten Uräusschlange) ausgestatteten Gürtel trugen. Von Mitte des Rückens nach vorn allmälig verjüngt, endigte der Aegyptergürtel in einer häufig mit dem Namen des Besitzers verzierten Agraffe. Von dieser hing, vorzugsweis an besonders kostbaren Königsgürteln, ein mehr oder weniger breiter bandähnlicher Streifen, der sich meist bis zu den Knien erstreckte. Dieser Streifen, wie auch der eigentliche Hüftgurt, war (wie es scheint) von Goldblech oder vergoldetem Leder, und beide wurden noch dadurch prächtig verziert, dass man den einen wie den andern in viereckige Felder gliederte und diese aufs Geschmackvollste ausmalte oder emaillirte, ohne dabei die goldnen Theilungslinien mitzufärben. Mit den buntfarbigen Zeugstreifen, worüber er hing, deckte ein solcher Gürtel den Unterleib gleichsam schurzförmig. Nebst ihm trugen Könige nicht selten eine auf der Rückenmitte des Gürtels befestigte, vermuthlich auch aus goldgepresstem Leder gearbeitete schwanzartige Verlängerung, die gewöhnlich bis auf die Ferse hinabreichte. (Vergl. Herm. Weiss: Gesch. des Kostüms etc. I. 155 f.) Sodann war der Gürtel ein unzertrennlicher Theil der Persertracht. Parsenkönige erschienen mit goldnem Gürtel, an welchem das Schwert hing, dessen Scheide mit kostbaren Steinen besetzt war. Ihre Krieger trugen, wie die Monumente ausweisen, am Gürtel befestigte Dolche. Bei den Hellenen bedienten sich der Gürtelung nur die Weiber, um die Taille hervorzuheben. Eben weil sie den Gürtel den Weibern liessen, machten sie den Persern den Vorwurf weibischen Lebens. In der Herkulessage spielt der Gürtel der Penthesilea, um welchen der Kraftgott mit der reisigen Amazonenkönigin kämpfte. Die nordische Göttersage erzählt uns vom Gürtel des Thor oder Thyr. Zwerge hatten dem Donnergotte, dem Sohne Odins und der Frigga, nicht nur die Blechhandschuhe sondern auch den Wundergürtel geliefert, der ihm doppelte Kraft verlieh. In der kristlichen Legende spielt bedeutende Rolle der Gürtel Mariens. Viele Darstellungen zeigen uns die verklärte Maria, wie sie ihren Gürtel, das Denkzeichen ihrer Jungfräulichkeit, dem ungläubigen Thomas vom Himmel herabreicht oder durch einen Engel überreichen lässt. In Apostelgruppungen wie in Einzeldarstellungen von Aposteln kennzeichnet der Mariengürtel in Mannshänden eben den Zweifeljünger, der doch ein wackrer Apostel ward. Als Reliquie ist er zweimal zu finden, einmal im Domschatze zu Augsburg, dann in der *Capella della Cintola* zu Prato. Ein Versuch, den glücklichen Pratesen ihren seit den letzten Dezennien des 12. Jahrh. hochverehrten Madonnengürtel zu rauben, führte im J. 1317 zur Vergrösserung des Prateser Domes, zum Anbau jener Chorkapelle, welche fortan als Bewahrort der „Cintola della Madonna" diente. Mindere Rolle spielt der Gürtel des h. Vitalis, Bischofs von Salzburg in den Jahren 623—646. Dieses heiligen Mannes Gürtel, den man in der Sakristei von St. Peter zu Salzburg bewahrt, hat zuzeiten für wunderwirkend bei Schwergebärenden gegolten.

Gürzenich, Name des alten Kaufhauses zu Köln, eines Baues aus den Jahren 1441—74, mit berühmtem Saale von 175′ Länge bei 70½′ Breite, darin sich noch zwei altdeutsche Prachtkamine befinden. Hier gaben einst die Väter Kölns glänzende Feste den Kaisern Friedrich III., Maximilian und Karl V.; hier wurde öffentliches Gericht gehalten über den Herzog v. Jülich, der den Feldzug gegen Karl den Kühnen versagte; selbst das Reich tagte hier, z. B. im J. 1505. Heutzutage dient der riesige Saal zu Kunstausstellungen, Musikfesten und Karnevalsbällen. Indess hat er neuerdings als Festlokal nicht mehr genügen wollen. „In der That", schrieb man Ende Juni 1853 aus Köln, „ist der Mangel an Nebenräumen bei Monsterkonzerten und Faschingslustbarkeiten oft genug fühlbar geworden, weshalb einige Herren ein anstossendes Gebäude, das Herren-Brauhaus, in der Absicht ankauften, dasselbe zu einem Anbau an das Kaufhaus zu verwenden, womit man zugleich einen Umbau des Gürzenich zu verbinden gedachte. Eine Aktiengesellschaft zur Ausführung des auf 100,000 Thaler veranschlagten Unternehmens kam, nachdem die Stadt sich betheiligt und eine Zinsgarantie zugesagt, alsbald zustande, und es handelte sich nur noch um das architektonische Wie. Von den hierzu gefertigten Entwürfen wurde zwar einer mit dem ausgesetzten Ehrenpreise von 300 Thalern belohnt, fand aber in Berlin bei der k. Baudeputation keine Gnade, wurde vielmehr so modern und stillos erachtet, dass die vom Regierungsbaurath Zwirner vorgeschlagenen Verbesserungen als unerlässlich bezeichnet wurden. Der Zwirnersche Plan ist nunmehr von den Ministern genehmigt und auch von den Urhebern des Projekts adoptirt worden. Dem Entwurf gemäs werden die schweren Pfeiler in der Mitte des Saales durch zwei Reihen Säulen ersetzt werden, die 12′ von den Wänden abstehen und einen freien Mittelraum von 41′ Breite übrig lassen. Die an den Wänden angebrachten werthvollen und reichgeschmückten mittelalterlichen Kamine werden beibehalten. Der Zugang zum Saal wird durch eine Doppeltreppe, zwei Haupt- und drei Nebenthüren vermittelt. Die Fasade des zum Anbau zu verwendenden Herren-Brauhauses soll in der Architektur des Gürzenich ausgeführt werden, ohne aber mit demselben in Zusammenhang zu kommen, wogegen die Abgeschlossenheit des altehrwürdigen Gebäudes streiten würde. In 68 Jahren soll das angelegte Kapital von 100,000 Thalern amortisirt sein, und dann der Gürzenich wieder sammt Anbau als freies Eigenthum an die Stadt fallen."

Gusmin oder Goswin von Köln, s. im Art. *Goldschmiedekunst,* B. V. S. 263 f.

Gusner, Matthias, geb. 1694 zu Allacht bei Heiligenkreuz, gest. 1772 als Laienbruder des Cisterzienserstiftes St. Gotthard im Eisenburger Komitate, bewährt als Oel- und Freskomaler durch verschiedene Geschichtdarstellungen in der Gotthardter Abteikirche. Dort sieht man von seiner Hand sieben Altarbilder (Mariä Himmelfahrt, St. Josef am Todtenbette, die heil. Könige Ungarns, Steffan, Ladislaus und Emerik, und die Heiligen Bernhard und Gotthard), sodann Fresken in den drei Kuppeln der modernen Kirche, darstellend die „streitende und triumfirende Kirche" und die Schlacht bei St. Gotthard, wo Oesterreichs berühmter Feldherr, Raimund Montecuculi, am 1. Aug. 1664 unter Mithilfe der Franzosen die Türken besiegte.

Gusni, Städtchen in Oberalbanien, einer der wichtigsten Plätze dieses Gebirgslandes, Sitz eines türkischen Ajans. Sämmtliche Einwohner des etwa 300 Häuser zählenden Ortes sind moslemitische Arnauten, die als militärische Kolonie hieher versetzt wurden, um die albanische Grenze gegen die Einbrüche der Montenegriner zu schützen. Es kann nichts Malerischeres geben als die sogen. Tschetas, die zwischen den islamitischen Arnauten und den slawisch-kristlichen Kutschi, einem der verbündeten Stämme von Montenegro, unaufhörlich stattfinden. Der Tourist Edmund Spencer (s. dessen *Travels in the European Turkey*) kam vor wenigen Jahren nach Gusni in einem Augenblick solcher Aufregung, die er uns mit folgenden Worten zeichnet: „die kleine Stadt war angefüllt mit bewaffneten Arnauten, die ein Lager ihrer Feinde beobachteten, welche über ihnen an den Abhängen des Berges Kutsch, fast auf Kanonenschussweite von der Stadt, um flackernde Feuer sich niedergelassen hatten. Die Scene war völlig neu für einen Reisenden aus dem Westen: die tapfern Arnauten in ihrem malerischen Kostüm, der gestickten Jacke und der weissen Fustanella, hielten sich abgesondert in Klans, jeder Klan oder Phis unter seinem erblichen Häuptling und seiner besondern Fahne; sie waren wie gewöhnlich mit ihrem eigenthümlichen langen Gewehr, Pistolen und Handschar bewaffnet, sassen jetzt um Flackerfeuer im Umkreise der Stadt und machten die Wälder und Berge wiederhallen von ihren monotonen Liedern, als wollten sie ihre Erbfeinde herausfordern zum Kampf." — In der Nähe von Gusni findet man Spuren einer gepflasterten Römerstrasse, welche über den Berg Kutsch ins heutige Montenegrinergebiet führend eine Höhe von 6000′ erstieg und beweisliefert, welche Wich-

tigkeit die Römer auf den Besitz dieser Bergdistrikte legten. Um feindliche Osmanenbesuche zu verhindern, haben die unermüdlichen Montenegriner diese Strasse über den Kutsch gänzlich zerstört; sie führte mitten durch ihr Bergland nach der Stadt und dem Palaste Diokletians, deren weite Trümmer noch in der Nähe des befesteten Städtchens Podgoritza zu sehen sind.

Gussbildnerei, s. *Giesskunst*.

Gusseisen. — Während Eisen überhaupt für die Gewerbe das nothwendigste Material abgibt, ist das gussfähige Eisen von besondrer Bedeutung für die höhern Gewerbe, sofern es sich auf das Mannigfachste zu kunstentsprechenden Zwecken verwenden lässt. In Anwendung des Gusseisens zu tektonischen Zwecken sind vor Jahrhunderten schon die Chinesen vorangegangen. Beweis dafür geben sehr alte Pagoden, die man an verschiednen Stellen des himmlischen Zopfreichs in Gusseisen ausgeführt findet. Eine solche trifft man z. B. in der Gegend von Nanking, auf einem der beiden durch hohen engen Damm verbundenen Hügel im Flussgebiete des Jangtsekiang, welche 1842 in der Schlacht bei Tschinkiangfu durch die Brigade des Generalmajors Schödde erobert wurden. Auf dem äussersten dieser Hügel, der ein wenig nach dem Flusse hin vorspringt, erhebt sich in neun Stockwerken die Gusseisenpagode, einige vierzig oder funfzig Fuss hoch. Jedes der achteckigen Stöcke, welche die Mauern bilden, besteht aus einem einzigen Guss-Stücke; dasselbe gilt von den horizontalen Platten, welche die Dächer der verschiednen Stockwerke ausmachen. Das Ganze dieses merkwürdigen Bauwerks, mit Einschluss des Unterbaues und der Spitze, ist in ungefähr zwanzig Stücken gegossen. Ursprünglich senkrecht, neigt die Pagode sich jetzt nicht unbedeutend nach der Südseite; sie misst am Grunde ungefähr acht Fuss im Durchmesser und jede Seite des Achtecks ist fast drei Fuss breit. Ihr Innres ist gänzlich mit Backsteingemäuer ausgefüllt, sodass es nicht möglich ist sie zu ersteigen. Augenscheinlich reicht sie in ein hohes Alterthum hinauf, aber sie trägt keine Inschrift, wonach sich bestimmen liesse wann sie gebaut worden.

Die Nutzbaukunst unsrer Zeit hat das Gusseisen nebst dem Schmiedeisen in Dienst genommen zu Brücken- und Bahnbauten, zu Schiffbauten, zu Treppen, Dachstühlen, Kuppeln und Thurmspitzen, zu Hallen und Zelten, zu Pflanzenhäusern und Pavillons, ja selbst zu ganzen Wohnhäusern. Die germanischen Blutsverwandten, voraus die Engländer und Angloamerikaner und nach ihnen die Deutschen, haben gewetteifert in bauzwecklicher Eisennutzung und darin Resultate erreicht, welche die leichte Verwirklichung selbst der kühnsten Baugedanken mittels solchen Materials ausserzweifelsetzen. Es bedarf hier nur eines Hinweises auf das was allerwelt bekannt ist, auf die Riesenhallen aus Eisen und Glas mit wenig Holz, welche als Monsterpaläste weltumfassender Industrieausstellungen durch Englands Vorgang hervorgerufen wurden. Freilich sind es Treibhausarchitekturen, diese Eisen- und Glaspaläste; — plante doch Paxton den Weltindustriepalast im Londner Hydepark nach dem Vorbild eines von ihm errichteten Pflanzenhauses, des berühmten Mustertreibhauses zu Chatsworth! Aber jener sogenannte Kristallpalast, welcher mit Recht als das grösste und merkwürdigste Meisterstück der Weltausstellung des Jahres 1851 betrachtet ward, hat die eisenbauliche Praktik plötzlich in solchem Umfange und solcher Neuheit der Leistungsfähigkeit gezeigt, dass sich daran für die Baukunst überhaupt ein Wendepunkt von den bedeutsamsten Folgen knüpfen mag. So rasch wie glücklich erwuchs das Riesengewächs unter drängendsten Umständen. Nicht allein die kolossalen und doch harmonischen Verhältnisse, die strenge Einfachheit und lichtvolle Leichtigkeit bei verhältnissmäsiger Kraft, die durchgreifendste Zweckmäsigkeit bei verhältnissmäsiger Schönheit waren es, welche am Londner Musterwerke der Eisenbaukunst gefielen und imponirten; man ward hingerissen bis zum Staunen, wenn man der eigenthümlichen Umstände gedachte, welche seine Aufführung begleitet hatten, der Schnelligkeit, der Energie, der an Wunder grenzenden Verwendung mechanischer Kräfte und jener Fülle von Mitteln, welche nöthig waren, um in so kurzer Zeit ein solches Werk, wozu es keinen Anhalt in der Vergangenheit gab, zur Vollendung zu bringen. Solch ein Werk konnte zunächst nur bei einem Volke erstehen, dessen Gemeingeist und Thatkraft, verbunden mit Reichthum und Liberalität, vor der Grösse der Aufgabe nicht zurückschraken. Der nun nach Sydenham verpflanzte Kristallpalast, der dort in neuer, reichster und erlesenster Ausstattung fernerhin dem Vergnügen der Londner Million dient, wird vom Engländer mit gerechtem Stolze als der Typus und Ausdruck des industriellen Höhepunktes seines Landes angesehn; an ihm spiegeln sich fast alle Vorzüge und Errungenschaften dieses Volkes; ja schöpferische Kraft der Idee, umfassendster Unternehmungsgeist, wunderrasche Betriebsamkeit in Angriffnahme und Durchführung, unerschöpflicher

Nationalreichthum und überraschende Vollkommenheit des Maschinenwesens vereinten sich hier gleichmäsig zur Gewinnung des glänzendsten Bauresultats unsrer Eisenzeit. Die Gesammtlänge des Industriepalastes belief sich auf 1848 Fuss, die Höhe des Transepts, unter dessen Glasdache selbst die Grösste der geschonten Ulmen des Hydeparks sich noch behagen konnte, auf 112 Fuss. Durch ein 72 F. breites, 48 F. hohes Vestibül gelangte man südseit in das Hauptgebäude, wo man sich sogleich unter dem Dache des bäumerahmenden Transepts befand. Seitwärts nach beiden Richtungen schweifte das Auge in einer Fernung von mehr denn 900 Fuss. Das Schiff oder der Hauptgang, welcher das Transept rechtwinklig durchschnitt, hatte 72 F. Breite; zuseiten liefen 24 F. breite Nebenschiffe, und über denselben 24 F. hoch vom Boden Gallerien, die das Hauptschiff sowie das Transept umgaben, sodass auch in dieser Höhe eine freie Kommunikation durch das ganze Gebäude hergestellt war. Zehn Doppeltreppen führten an verschiednen Stellen zu den Gallerien. Alle Säulen des Baues waren von Gusseisen, alles Verbindungsgebälke theils aus Schmiede-, theils aus Gusseisen. Der Verbrauch von Gusseisen belief sich auf 3500 Tonnen, der von Schmiedeisen auf 350 Tonnen, was zusammen über 80,000 Zentner beträgt. Die Glasfläche fasste 896,000 Quadratfuss und ward im Gewicht auf 400 Tonnen geschätzt. (Ausführlichern Bericht über den Riesenschnellbau s. im Art. *Grossbritannien, V.* 572 ff.) Ueber die Punkte, worin zunächst die Möglichkeit so rascher Förderung des Wunderwerkes beruhte, spricht sich ein französischer Techniker, welcher die Weltausstellung 1851 besuchte, mit folgenden Worten aus. „Dieser Kristallpalast, der fast zweimal so gross ist als das Schloss von Versailles, war nur in England möglich. Er bezeugt was die Eisenindustrie in diesem Lande vermag, die Fülle von Mitteln worüber sie verfügt, und die grosse Wolfeilheit wozu hier die Verarbeitung dieses für alle Gewerbe nothwendigsten Materials gebracht ist. Noch vor einem Jahrhundert war die englische Eisenindustrie eine sehr bescheidene; man verarbeitete das Eisen nur mit Holzfeuer, wie es noch jetzt grossentheils in Frankreich geschieht. England fabrizirte damals ungefähr 17,000 Tonnen Eisen in Klumpen oder Rohschmelze. (Die Tonne ist ein Gewicht von fast 1000 Kilogrammen oder 20 Zentnern.) Am Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts war man erst auf 150,000 Tonnen gekommen; die Eisenbahnindustrie mit Hilfe der Steinkohle hatte noch nicht festen Fuss gefasst. Man führte damals 40,000 Tonnen Eisen, zumeist geschmiedetes, ein. Im J. 1806 erreichte die Fabrikation die Ziffer von 258,000 Tonnen. Im J. 1825 hatte sie sich mehr als verdoppelt: man stand auf 581,000 Tonnen. Als die Eisenbahnen ihren grossen Aufschwung nahmen, im J. 1835, war man auf eine Million Tonnen gelangt. Im J. 1847 war diese Zahl verdoppelt, und jetzt ist man auf 2,200,000 Tonnen gestiegen. Das ist weit mehr als die ganze übrige Welt zusammen fabrizirt. Allerdings wird viel ausgeführt: im J. 1849 betrug die Ausfuhr 700,000 Tonnen. Man hat indessen nicht aufgehört eine gewisse Quantität einzuführen, besonders schwedisches Eisen, das man in Stahl verwandelt, als zu welchem Zwecke das schwedische Eisen unvergleichlich ist. Die Einfuhr beträgt seit einigen Jahren 25 bis 30,000 Tonnen Schmiedeisen, was 35 bis 42,000 Tonnen Gusseisen entspricht.

Aber unter welchen Auspicien hat sich denn dieser Fabrikzweig so ausgedehnt? Unter den Auspicien einer Macht, welche wie durch Zauber den Verbrauch vergrössert und ohn' Aufhören die Vervollkommnung aller Waaren hervorruft, unter den Auspicien der Wolfeilheit. Sonst war das englische Eisen, selbst das mit Steinkohlen erzeugte, theuer; das gröbste Eisen, Nummer 1, die einer zweiten Bearbeitung bedarf, ehe sie auch nur zu den gemeinsten Zwecken brauchbar ist, kostete in mittlerem Preis 440 Francs die Tonne. Im J. 1822 war der Preis auf die Hälfte gefallen. Seit einem Jahr ist er 150 bis 125 Frcs. Was die Rohschmelze betrifft, so hat sie in gleichem Verhältniss abgeschlagen. Auf dem grossen Markte von Glasgow kostet sie nicht mehr als 2½ Pf. St. die Tonne... Eine gleiche Erscheinung zeigt sich in London hinsichtlich des andern Materials, aus dem das Industriegebäude besteht. Das Glas ist in England seit einem Jahrzehnt viel wolfeiler geworden, und in gleichem Verhältniss ist der Verbrauch gestiegen. Aber die Vermehrung des Verbrauchs hat, wie bei dem Eisen, auf die Fabrikation zurückgewirkt und die Einführung wesentlicher Verbesserungen veranlasst.

So kam es, dass, als Hr. Paxton mit seinem Plan zu einem Bau von Eisen und Glas hervortrat, man nicht vor den Kosten desselben zu erschrecken brauchte. Dieses Gusseisen, ganz façonnirt, kam wahrscheinlich nicht höher als auf 130 Franken die Tonne zu stehen. In Frankreich müsste man, in einer Zeit vergleichsweiser Wolfeilheit, wahrscheinlich das Doppelte dafür bezahlen.... Aber es handelte sich nicht blos darum mit dem Geld zu sparen; Sparsamkeit mit der Zeit war noch kostbarer, und unbedingt nothwendig. Auch diese hat man durch die Wolfeilheit erreicht.

Wenn ein vielgebrauchter Artikel wolfeil ist, so ist, infolge des häufigen Verbrauchs, die Zahl der Arbeiter, die ihn gut zu handhaben verstehen, beträchtlich. Diesen hatte man hier nur ein Zeichen zu geben, und alsbald strömte eine Menge Menschen herbei, welche die Geschicklichkeit besassen, die Säulen und Rahmen von Gusseisen aufzustellen und die Glasscheiben einzufügen. So konnte der Bau mit Hilfe des Dampfs und der Dampfmaschinen binnen vier Monaten vollendet werden. In jedem andern Lande hätte man bei allem guten Willen und allem möglichen Eifer wenigstens ein Jahr gebraucht. So ist die Wolfeilheit der wahre Zauberer, dem Aladdins Lampe zu Gebot steht, und er vermag noch andre Wunderwerke hervorzubringen als solche von der Gattung des Kristallpalastes."

Unter Deutschlands eisenbaulichen Leistungen steht obenan die kürzlich errichtete Schrannenhalle zu München. Diese am 15. Sept. 1853 eingeweihte Getreidehalle, getauft „Maximilianshalle", steht einzig in ihrer Art auf dem ganzen Kontinent da. Bei der Bedeutung der Münchner Schranne als der Pulsader des ganzen bairischen Cerealienverkehrs, deren Einfluss auf den ganzen süddeutschen Markt sich bei den jetzigen Beförderungswegen mehr und mehr herausstellt, war es ein wahres Bedürfniss, für dieselbe ein Bauwerk zu schaffen, würdig des Aufschwunges der Münchner Architektik in den letzten Dezennien. Die Aufgabe ist überraschend gelöst. Die ganze Länge der Schrannenhalle beträgt 1477 Fuss; der Mittelbau hat 80′ Länge bei 105′ Tiefe, jeder Flügel desselben 76′ 6″ Länge bei 95′ Tiefe. Die beiden sich anschliessenden Hallen werden von vier Säulenreihen getragen; die Länge jeder beträgt 563′ 2″ bei einer Tiefe von 86′. Die 72 Säulen und ihre Tragbalken sind aus bairischem Eisen; jede der Säulen wiegt 28 Zentner, ein Tragbalken 40 Zentner. An Gusseisen wurden gegen 20,000 Ztn., an Schmiedeisen gegen 10,000 Ztn. verwendet. Die Aufstellung des Gerippes und der Bedachung der einen Halle im J. 1852 nahm 23 Tage, die der andern im J. 1853 nur 21 Tage in Anspruch. Die Säulen selbst standen mittels sehr sinnreicher Vorrichtungen in vier Stunden aufrecht, eine Arbeit die in der modernen Mechanik Epoche machte. Der ganze Bau ward in zwei Jahren vollendet. Die Gesammtkosten mögen sich wol auf 8 bis 900,000 Fl. belaufen; erhöht wurde der Aufwand durch den Umstand, dass mehre Unterbauten während des Baues selbst kostspielige Aenderungen, die nicht zu umgehen waren, hervorriefen. Der ursprüngliche Entwurf zu diesem riesigen Eisenbau rührt vom Deutschfranzosen Wolfsberger, dem Erbauer der Münchner Gasfabrik; dessen Entwurfe aber setzte der Münchner Baurath Muffat einen zweiten entgegen, und aus beiden Planen ging der jetzige imponirende Bau unter Leitung des zweiten Planers hervor. Hr. v. Maffei, Besitzer der Münchner Maschinenfabrik, und Hr. Kramer-Klett, der Gründer und Leiter des bekannten Nürnberger Etablissements für Maschinenbau, übernahmen die Ausführung der kolossalen Eisenhallen; jedoch trat der Erstere infolge Privatvertrages zurück. Der rastlosen Thätigkeit und seltnen Geschäftsumsicht Kramer-Kletts gelang es alle aufsteigenden Schwierigkeiten zu besiegen; die sinnreichen Hebemaschinen, die sich zur Aufstellung der eisernen Massen nöthigmachten, wurden vom Werkmeister Kramer-Kletts, Hrn. Werther, eingerichtet und geleitet. — Ein andres grosses Eisenbauwerk, dessen Ausführung derselbe Nürnberger Industrielle übernommen, ersteht zu München soeben nach Planung des Oberbauraths August Voit: es ist das im dasigen botanischen Garten sich erhebende Gebäu, welches (nur um ein Drittel kleiner als der Londner Industriepalast) der allgemeinen Ausstellung deutscher Industrie im J. 1854 dient und nach dieser Dienstleistung zum grossen Pflanzenhause jenes Gartens bestimmt ist. — Nicht darf unbemerkt bleiben, dass in Baiern schon vor einem Dezennium ein zwar kleinerer, aber wahrhaft künstlerisch durchgeführter Eisenbau entstanden, nämlich der ästhetisch anmuthende Eisenpavillon zu Kissingen, welcher dort seit 1842 über den Hauptquellen Pandur und Rakoczy errichtet ist. Nach dem Plane Friedr. Gärtners ausgeführt, hat er eine Länge von 75′ bei einer Breite von 34′.

Unter die kunstmäsigen Werke tektonischer Klasse, welche aus der k. Eisengiesserei Berlins hervorgingen, stellt sich als namhaftes zunächst das gothisch geformte, dem Gedächtniss der eisernen Jahre 1813—15 geltende Eisendenkmal auf dem Berliner Kreuzberge. Es ward nach Schinkelscher Zeichnung 1820 errichtet und bekanntlich mit Statuen von Rauch, Tieck und Wichmann ausgestattet. Im J. 1839 lieferte dieselbe Giesserei dem Zaren von Russland ein eisernes Kriegszelt, und ein Dezennium später fertigte sie für den Preussenkönig ein ähnliches Zelt aus gewalztem Gusseisen. Dies Feldgezelt hat 115′ Länge bei 20′ Tiefe und enthält einen Speisesaal, Zimmer für Adjutanten, Dienerschaft etc. Das Ganze, zur Auszeichnung in Mitte des Daches mit vergoldeter Krone geschmückt, kann in einigen Minuten auseinandergenommen und wiederaufgerichtet werden. Aus Borsigs berühmter Werk-

stätte ging hervor die aus zwei Sistemen bestehende Kuppel der neuen Schlosskapelle Berlins, eine gusseiserne Innerkuppel zur massiven Ueberwölbung und eine äussere geschmiedete Schutzkuppel, welche verschalt, gekupfert und vergoldet ward. Die beiden Kuppelgesperre wurden nach Angabe und Berechnung des Hrn. Brix so trefflich ausgeführt und in so kurzer Zeit aufgerichtet, wie es nur von einem Institute von so umfänglicher Wirksamkeit zu erwarten war. Das Eisengewicht dieser Schlosskuppel beträgt etwa 1200 Zentner. Ihre Errichtung erfolgte im J. 1847. (Als Leiter des ganzen Kapellbaues wirkten bekanntlich Oberbaurath Stüler und Hofbaurath Schadow nebst dem Baumeister Wäsemann.)

Für Gussbildnerei zeigt sich Eisen als ein allerdings brauchbares, aber nur in gewisser Beschränkung der Verwendung liebbares und beliebtes Material. Der höhern Giesskunst, welche grössere Freigestalten erzielt, hat es nur in den seltensten Fällen gedient, und dann nur an Orten, wo edleres Gussmaterial momentan zu kostbar oder grillenhafte Laune die Bestellerin war. Am Wenigsten haben die Bildgiesser des klassischen Alterthums von dem Gemeinmaterial wissen wollen. Wenn ein Skribent über Eisenindustrie mit der Bemerkung anrückt: „die Kunst des Eisengusses war schon den Alten bekannt, denn nach Plinius in seiner *Hist. natur.* hat schon Aristonides Statuen von Eisen gegossen“, so ist das nichts weiter als eine flüchtige Behauptung, welcher grade der Autor, auf den sie sich stützen will, die Stütze entzieht. Im 34. Buche der Plinianischen Naturgeschichte wird der rhodische Künstler Aristonides [Aristonidas] unter den Erzgiessern, unter den Bildnern in Bronze, mit einer Statue des rasenden Athamas angeführt. Die Stelle hat folgenden Laut: „um die Raserei des Athamas auszudrücken, wie er nach Herabstürzung seines Sohnes Learchos reuig dasitzt, mischte der Künstler Aristonides Erz und Eisen zusammen, um durch die Rostfarbe des letztern, wie sie durch den Glanz des Erzes durchschimmert, die Schamröthe auszudrücken.“ So sagt Plinius, aus dessen doch so deutlichen Worten nur der allerflüchtigste Leser eine Eisenstatue erlesen kann.

Der Eisenindustrie unsrer Zeit blieb es vorbehalten, die Bildnerei in Gusseisen zu regem Leben zu bringen. Aber die Industrie verband sich mit der Kunst nicht um der Kunst willen, sondern nur zur Ausbeutung derselben für ihre Nutz- und Profitzwecke. So wurde der Eisenbildguss zu spieligen Kleinkünsteleien gedrängt, die sich in Mengen auf den Markt schleudern liessen und massenhaften Absatz versprachen. In tausenderlei Nippsachen, in tausenderlei Fancy-Artikeln musste der Kunstguss sich verkrümeln, der vor lauter brennenden Fragen nach lilliputischen Statuetten, kuriosen Briefbeschwerern, armeverdrehenden Leuchtern u. s. w. kaum noch Zeit für Gescheidteres gewinnen konnte. Bei alledem soll nicht geleugnet werden, dass von Zeit zu Zeit in den grossen Anstalten heutiger Eisenindustrie würdige Aufgaben aus dem plastischen Bereiche würdig erledigt wurden. Es mag hier nur erinnert werden an einiges Preisliche aus den letzten Jahren, z. B. an das im J. 1850 dem Pfarrer Franz Pischtěk zu Pilsenetz in Böhmen gesetzte Grabkreuz, welches ein edel gebildetes, ächt vergoldetes *corpus Christi* aufweist und aus der Metternichschen, durch Hrn. Blümel ausgezeichnet geleiteten Eisengiesserei zu Plass herrührt; ferner an herrliche bildwerkgeschmückte Eisenvasen, welche aus der kön. Eisengiesserei Berlins hervorgingen, wie die vielbewunderte Alexandervase, an welcher wir das Thorwaldsensche Friesgebilde des Einzuges in Babylon sehen, die Vase mit den vier Jahrzeiten und den Lebensaltern (ein Meisterstück von Vollgold) und die „athenische Vase“, so genannt als Nachbild einer antiken Prachtvase, welche drei Werke auf der Dubliner Industrieausstellung 1853 glänzten. (Ein früheres bemerkenswerthes Produkt der Berliner k. Anstalt war der Eisenabguss einer antiken, 28″ hohen, vierfach gehenkelten Marmorvase, auf deren gefällige Form und interessanten Reliefschmuck zunächst Piranesi durch ein Abbild in seinem Kupferwerke von 1778 aufmerksam gemacht hatte. Ein Exemplar des Abgusses kam nach Dresden, wo es dem Antikenkabinet einverleibt ward.) Diese Vasengüsse zeigen nicht nur, wie weit man es zu Berlin im Eisengusse gebracht hat, sondern lassen auch bei Vergleichung mit den gleichmaterialischen Feingüssen andrer Länder erkennen, dass gegenwärtig kein andres Land in diesem Gusszweige mit Preussen in die Schranken treten kann.

Gussgewölbe. — Schon die Römer hatten solche Gewölbe, wo nur die Hauptrippen, die Grat- und Gurtbögen von Stein waren, das Uebrige aber aus Guss (einem Gemenge von weichen kleinen Bruchsteinen, besonders vulkanischen Tuffsteinen, oder von Ziegeltrümmern und Mörtel) bestand. Die Gurte wurden zuerst aufgemauert, dann der Guss auf eine Holzrüstung nach Form der Wölbung gebracht. War Alles gehörig ausgetrocknet, so ward die Verschalung, worin sich auch vertiefte Felder und andre Zierungen befanden, hinweggenommen. Dergleichen Gewölbe fin-

den sich noch im Colosseum aus der Zeit der Cäsaren Vespasian und Titus, in den Thermen des Caracalla, des Diokletian etc. Auch im Mittelalter bediente man sich des Gusswerks; namentlich wurden damit die Kappen der gothischen Gewölbe hergestellt. In der Neuzeit führt man Gusswölbungen (immer mit Tuff oder Puzzolane) ganz ähnlich der von den Römern überlieferten Art aus, wenn auch an Eilbauorten nicht immer so sorglich. Ihrer grossen Leichtigkeit wegen ist Gusswölbung da anzuwenden, wo man keine starken Widerlager hat und wo die Gewölbe nichts zu tragen haben. Bei Topfgewölben werden die einzelnen Gefässe ebenfalls durch Guss verbunden.

Wie Rondelet angibt, konstruirten die Römer ihre Gussgewölbe folgenderweise. Auf dem breterverschalten Bogengerüste ward zuerst eine Mörtellage von Zolldicke aufgetragen, worauf die Auflegung grosser quadratischer Platten oder Backsteine erfolgte. Bei Gewölben bis zu 60′ Weite hatten diese Platten 22 Zoll im Geviert bei 22 Linien Dicke; bei Gewölben von 30′ Weite nur 16½ Zoll im Geviert bei 20 Linien Dicke. Nach Ueberziehung dieser ersten Plattenlage mit abermaliger zolldicker Mörtellage kam die zweite Beplattung mit kleinern Steinen (von 8 Zoll im Geviert bei 18 Linien Dicke), die Fugen der ersten überdeckend, und eingespannt zwischen grossen Platten, die auf den untern standen. Diese Wölbungen wurden dann oberhalb waagrecht ausgeglichen, wenn sie eine Decke oder Terrasse bildeten; bestimmt aber, als Dach zu dienen, erhielten sie abhängige Seiten und wurden gedeckt mit in Mörtel gelegten Ziegeln. So konstruirte Römergewölbe haben sich verschiednenorts bis auf heutigen Tag erhalten.

Gussmethode des Chemikers Röckl. — Eine neue Erfindung, die von dem Münchner Chemiker Max Albert Röckl ausgegangen ist, besteht darin, mittels Gussformen, die aus vollkommen blasenfreiem Gips bereitet sind, und mit Hilfe einer äusserst elastischen Metallmasse die feinsten und vollendetsten, auch nicht die allermindeste Nachhilfe des Ziselörs bedürfenden Güsse hervorzubringen. „Bis jetzt", schrieb man im J. 1846, „hat der Erfinder sein neues Verfahren hauptsächlich nur auf historisch oder artistisch merkwürdige Münzen und Siegel in Anwendung gebracht, und es sind dabei Resultate zum Vorschein gekommen, die in der That Alles überbieten, was zur Vervielfältigung derartiger Kunstarbeiten zeither geschehen war. Hierüber herrscht unter allen Sachverständigen, welche diese Erfindung kennen lernten, nur eine Stimme. Um verhältnissmäsig sehr geringe Kosten können wir von jetzt an vergleichende Sammlungen von Münzen und Siegeln erhalten, die aus einem äusserst dauerhaften und selbst an der Oberfläche kaum veränderlichen Metall bestehen, und auch in Bezug auf Ausprägung der Form nicht das Geringste zu wünschen übrig lassen. Es ist Thatsache und bei der oberflächlichsten Ansicht leicht zu entscheiden, dass die Abgüsse den Originalen, letztere mögen so fein gearbeitet sein als sie wollen, an Genauigkeit und Schärfe der Formen durchaus nicht nachstehen; ja gegenüber den Siegeln, zumal den älteren, welche im Original meist sehr verdorben und unscheinbar zu sein pflegen, darf man sagen, dass die Urbilder in genannter Beziehung durch die Abgüsse bei weitem übertroffen werden. Was man an jenen oft kaum mit der Lupe wahrzunehmen im Stande ist, kann man an diesen leicht mit dem blosen Auge erkennen. Obgleich die Siegelkunde, vornehmlich des Mittelalters, mit Recht immer als eine Hilfswissenschaft für Geschichte und Archäologie betrachtet worden ist, so lag doch ihre Anwendung als solche zeither noch in weitem Felde, weil für die getreue Abformung und selbst Abbildung der Siegel kein entsprechendes Mittel gegeben war. Diese Uebelstände dürfen nun jedenfalls durch die Röckl'sche Erfindung als völlig beseitigt angesehen werden. Es klingt wunderlich, und doch ist es durch die vielfältigsten Versuche klar erwiesen, dass die Originalsiegel, mögen sie auch noch so schadhaft sein und sich bereits abblättern, durch das Abformen nach der Röcklschen Methode nicht nur nicht die allermindeste weitere Beschädigung erleiden, sondern im Gegentheil an Schönheit und Deutlichkeit insofern sogar noch bedeutend gewinnen, als sie dadurch von dem ihnen allen mehr oder weniger anhaftenden sogenannten Archivmoder befreit werden, der sonst durch kein chemisches oder mechanisches Mittel ohne Gefahr für das Siegelwachs zu entfernen ist. Mithin trägt diese Erfindung nicht nur zur Reinigung, sondern eben dadurch auch zur Erhaltung der Siegeloriginale wesentlich bei." Nachdem der Erfinder im Auftrage des Freih. v. Stilifried die auf die hohenzollerschen Vorfahren des preussischen Königshauses bezüglichen Siegel im bairischen Reichsarchive abgeformt und gegossen, ward ihm durch König Ludwig Erlaubniss ertheilt, aus dems. Archive auch die für die deutsche Kaiser- und Reichsgeschichte wichtigen Siegel abzuformen und abzugiessen. Wenn wir nicht irren, ist die kön. Erlaubniss auch zu Abformungen

und Abgüssen der in Münchens königlichen Kunstkabinetten befindlichen ältern Münzen und Elfenbeinwerke gegeben worden.

Gussornamente, s. unter *Ornamentik.*

Gussstahl, Material für Münzstempel etc. Man benutzt jetzt den in Weltruf gekommenen Gussstahl von Krupp in Essen, welcher die wahre Krone heutiger Eisenfabrikation heissen darf. Selbst Englands Münzstempel sind jetzt aus Kruppstahl.

Gussverfahren, s. *Giesskunst.*

Gusszink in Anwendung auf Architektur und Plastik, s. unter *Kunstguss, Ornamentguss, Zinkguss.*

Gustav Adolf, der grosse Schwedenkönig, Enkel des Gustav Wasa, Sohn Karls IX. und der Kristine v. Holstein. Dieser meteorgleich erschienene Held auf der ungeheuren Arena des dreissigjährigen Krieges, dieser gottgesandte Retter des deutschen Protestantismus und glorreiche Sieger über die brüstigsten Jesuitenfeldherrn, der seinen letzten Sieg bei Lützen am 16. Nov. 1632 mit seinem Leben bezahlte, steht durch Geschichtschreibung und Dichtung ungleich verherrlichter da als durch die Kunst, welche für diesen Ritter Georg der evangelischen Kirche erst heute sich zu rühren beginnt. Die Gründe so langen Versäumnisses der Kunst liegen nah genug; jetzt ist mit der ausserordentlichen Kunstblüte im evangelischen Lager der Trost gegeben, dass die Zeiten der Nichtfeier des königlichen Helden des Protestantism vorübersind. Ueberaus geeignet für statuarische Darstellung, ist der Heldenkönig zugleich ein höchst dankbarer und sattsam ergiebiger Stoff für die Malerei, die uns überhaupt noch wahrhaft bedeutende Farbenschildrungen aus dem grossen Drama jener eisernen Zeiten schuldiggeblieben. Das bedeutendste Moment der Heldengeschichte, der Siegertod auf der Wahlstatt, verdiente wol erfasst zu werden von den Kunstkräften eines Lessing oder eines Kaulbach. Malern solchen Belanges, die auf keine blose Schlachtscene ausgehen, sondern den geschichtlichen Schwerpunkt jenes Schlachtmoments in Farben verklären wollen, dürften einige Angaben willkommen sein, welche Licht in das über den Heldentod verbreitete Dunkel werfen. Bekanntlich hatte sich bald nach der Lützener Schlacht ein Gerücht verbreitet, welches den Fall des Siegers einem Meuchelmord zuschrieb und den Herzog Albert v. Sachsen-Lauenburg als Thäter bezeichnete. Diesem Gerüchte wurde um so hartnäckiger geglaubt, je mehr Wahrscheinlichkeit dafür aus dem zweideutigen Rollenspiel des Bezüchtigten herauszulesen war. War doch besagter Herzog kurz zuvor aus dem österreichischen ins schwedische Lager übergetreten, und wusste man doch, dass er nachher nicht nur zu den Kaiserlichen rückgetreten sondern sogar katholisch geworden war! Erst nach Verlauf eines und eines halben Jahrhunderts, in den Neunzigern des achtzehnten, wurde eine Urkunde bekannt, welche diesen Fall näher beleuchtet; es ist dies ein Brief des Freiherrn v. Leubelfing, Stadtobersten in Nürnberg. Sein Sohn war Page Gustav Adolfs, focht und fiel mit ihm; ausser ihm befand sich in der Umgebung des Königs der Hofmarschall Kreilsheim, der Kammerherr Truchsess und der Herzog Franz Albert von Lauenburg, dann der Page August v. Leubelfing. Es galt über die Landstrasse zu dringen und die kaiserliche Batterie zu nehmen. Schon war dies gelungen, als die Schweden von der heranrückenden kaiserlichen Reserve zurückgedrängt wurden. Gustav Adolf stellte sich an die Spitze der smäländischen Reiterei, deren Oberst verwundet war, und übersprang mit seinem Rosse die Strassengräben, damit er seiner bedrängten Infanterie zu Hilfe eile.. Das Regiment war nicht im Stande mit gleicher Hast zu folgen. Zudem senkte sich Nebel herab, welcher veranlasste, dass Gustav Adolf mit seinen wenigen vorgenannten Begleitern unter die kaiserliche Reiterei gerieth, von der er im Kampfe mehre Soldaten tödete. Aber sein Ross erhielt einen Schuss durch den Hals und er selbst einen in den linken Arm, wodurch dieser zerschmettert wurde. Er bat nun den Herzog von Lauenburg ihn aus dem Gefechte zu führen, erhielt aber einen zweiten Schuss (von wem ist unbemerkt geblieben) durch den Rücken und stürzte vom Pferde, welches ihn eine Strecke weit fortschleppte. „Deroselben“, erzählt nun der Vater des Pagen Leubelfing in dem erwähnten Briefe, „deroselben denn mein Sohn zugerennt, von seinem Pferde abgestiegen, solches dem Könige präsentirt, mit Vermelden, ob Ihro Majestät auf seinem Klepper sitzen wolle, es sei besser er sterbe, als Ihro Majestät. Da haben Sie ihm beide Hände dargeboten, meinem Sohne ist es aber unmöglich gewest, Ihro Majestät allein zu erheben, gestalt denn derselbe Ihnen selbst nicht mehr helfen können. Unterdessen sind nun des Feindes Kürassirs, solches sehend, darauf zugeritten und haben wissen wollen wer dieses sei, aber weder der König noch mein Sohn wollten es sagen, darauf ihrer Majestät einer das Pistol angesetzt und dieselbe durch den Kopf geschossen, während dieser gesagt haben soll: Ich bin der König von Schweden gewest, und ist also eingeschlafen, indem Ihro Majestät empfangen

gehabt ein Schuss und zwei Stich (bei Einbalsamirung des Leichnams fanden sich 9 Wunden). Meinem Sohne haben sie gegeben zwei Schuss und drei Stich, auch haben sie ihn auf der Wahlstatt bis aufs Hemd ausgezogen und für todt liegen lassen." Der junge Leubelfing wurde übrigens am Kampfplatze aufgefunden und nach Naumburg gebracht, wo er an seinen erhaltenen Wunden starb. Die obigen Nachrichten erhielt der Baron von Leubelfing vom Senior der Domkirche von Khär (?), welchen der Edelknabe ersucht hatte, seinem Vater seinen Tod nebst den ihn begleitenden Umständen zu eröffnen.

Ein Koller mit Blutflecken wurde als das des gefallnen Königs nach Wien überbracht! Die Königsleiche brachte der Herzog Bernhard v. Weimar nach Weissenfels, wo die Königin (die schöne Marie Eleonore v. Brandenburg) weilte. Nach Sektion der Leiche wurden die Eingeweide in der Klarenkirche dieses Orts beigesetzt, während der Körper nach Stockholm entführt ward. Hier ruht er in der Ritterholmskirche, in besondrer Begräbnisskapelle neben dem Chore. In mächtigen Falten hängen hier die Fahnen herab, die im Sturme des Krieges wehten; die Heerpauken und Trommeten, die sonst mit Wirbeldonner die Völker aufschreckten, fügen schweigend sich jetzt den Pfeilerkapitellen zu architektonischem Schmucke! Nirgends wird tiefer das Versöhnende der Zeit gefühlt als an solcher Stätte, wo ein Weltbeweger im Hafen des ewigen Friedens schläft.

Oeffentliche Denkmäler sind dem grossen Könige in mehren Städten seines Reiches errichtet worden. Immitten des Gustav-Adolfmarktes zu Stockholm steht das nach Archeveque's Modell von Meyer gegossene Denkmal, welches 1791 errichtet ward. Es ist eine kolossale Reiterstatue, an deren Fussgestelle Medaillons mit Bildnissen der vier Feldherrn des Königs (Torstenson, Wrangel, Banner und Königsmark) angebracht sind. Zu Upsala hat man dem Könige einen Obelisk gewidmet und zu Gothenburg erst kürzlich ein ehernes Standbild aufgestellt. Letztes, ein Werk des schwedischen Bildners Benedikt Fogelberg und des bairischen Kunstgiessers Ferd. Miller, ist ein Duplikat der Erzstatue, welche auf dem Seewege nach Gothenburg im J. 1851 bei Helgoland mit dem Schiffe „Hoppet" ins Meer versank und infolge des Strandrechtes den Helgoländern zufiel. Ueber der nach mehrtägiger Anstrengung aus dem Wasser gewundnen Statue hatte ein glücklicher Stern gewaltet; auf die Dünen gebracht, zeigte sie sich fast ganz unversehrt, denn abgebrochen waren nur der angenietet gewesne Zeigefinger der Rechten und die Spitze der Degenscheide, kaum noch zu rechnen die unbedeutende Lösung einer der Hutfedern. Vergebens wurde von den Gothenburgern mit den Helgoländern über die gerettete Statue verhandelt, und so mussten Jene eine neue zu München bestellen, während die Helgoländer die wolfeil errungene erste versteigerten. Der Neuguss datirt vom 11. Mai 1853. — Auf dem Schlachtfelde bei Lützen erinnert an des Königs Sieg und Fall der sogen. Schwedenstein, der bei Gelegenheit der Siegesfeier im J. 1832 mit gusseisernem Baldachin bedacht ward.

Unter den vorhandnen Ebenbildern des Schwedenkönigs, soweit sie uns bekannt sind, interessirt zunächst ein wächsernes Brustbild *en médaillon*, das man in der Kunstkammer Berlins bewahrt. Eine auf die Kapsel, darin es sich befindet, aufgedruckte Inschrift besagt nämlich, dass es dasselbe sei, welches Gustav Adolf der Jakobine Lauber zu Augsburg im J. 1632 sammt seinem durchlöcherten Spitzenkragen verehrt habe. Bekannt ist die Geschichte, wie diese Dame sich auf einem Balle in Augsburg gegen einige handgreifliche Liebkosungen des Königs auf nicht minder handgreifliche Weise gewehrt hatte, sodass der Spitzenkragen des Helden die Spuren davon tragen musste, und wie der König darauf bemüht war seine Kühnheit durch volle Anerkennung ihrer Standhaftigkeit wieder gutzumachen. Die Arbeit des Porträts ist wenig ausgezeichnet und nur der Spitzenkragen des Königs mit höchster Zierlichkeit ausgearbeitet. Letzteres mag, wenn jene Kapselaufschrift auf Wahrheit beruht, auf Gustav Adolfs besondern Befehl geschehen sein.

Eine lebensgrosse Erzbüste des Schwedenkönigs, welche man in der Dresdner Skulpturensammlung antrifft, soll ebenfalls aus der Zeit des Helden stammen. Sie hat 2 F. 6 Z. Höhe.

Ferner ist nicht unwichtig das Ebenbild auf der Burg zu Nürnberg, sofern es begriffgibt von der wahrhaft königlichen Persönlichkeit, bei welcher sich Vollkraft mit edelmännlicher Schöne paarte. Eduard v. Bülow, der kürzlich verstorbene Novellist, berührt in seinen Reiseskizzen (Morgenblatt 1846) dies Porträt mit den Worten: „Gustav Adolf hatte nach seinem Bilde auf der Burg ebenso den ausgeprägten Karakter eines ächten Königs, als Wallenstein, wenn er wirklich so aussah, den eines hochbegabten, aber immerhin zweideutigen Kriegsabenteurers. Ich konnte bei diesem Anblicke des Adels der Kraft in Gustavs Zügen nicht umhin, mit Freuden

dessen eingedenk zu sein, dass er in seiner Urgrossmutter, der zweiten Gemahlin Gustav Wasa's, von einer Bülow abstammte." — Hohen Begriff von Gustav Adolfs Wesenheit gibt auch das treffliche Kniestück in den Zimmern Friedrichs des Grossen zu Sanssouci. Die schmale beschattete Stirn bricht sich in jene Falten, welche der ruhelose Gedanke schafft. So sitzt der ritterliche König im alterthümlichen Sessel, Narben im Gemüthe und in den leicht gebräunten Zügen, ein klarer Geistesverwandter Friedrichs des Einzigen, dessen Schlafzimmer das Bild schmückt. — Weiter ist anzumerken das schätzbare Brustbild, das man im Rathszimmer zu Ulm vorfindet. Endlich die vortrefflichen Statuetten von Kauer, einem jetztlebenden Bildner zu Kreuznach, und vom Nürnberger Konrad Krausser (geb. 1815). Kaum konnte der Heldenkönig in seinem klaren Erfülltsein von einem edlen grossen Gedanken einfacher und karakteristischer aufgefasst werden als es in Kauers Statuette geschehn. Mit beiden Händen auf sein Schlachtschwert gestützt, tritt der Glaubensheld seinem Schicksal entgegen. Aber auch Krausser hat den rettenden Streiter der gereinigten Kirche schön aufgefasst; sein Erzfigürchen betont im Attributiven noch mehr das Glaubensheldenthum, denn, das Schwert in der Rechten habend, hält hier der feldherrliche König in seiner Linken die Bibel mit dem Bilde der Dornenkrone.

Darstellungen des Heldentodes kennt man von Dietrich Monten (Gemälde im Besitze des Königs v. Hannover, lith. durch Giere und Fay) und von Johann Kirchhoff (grosse Zeichnung, originalgross holzgeschnitten durch Eduard Kretzschmar). Von Eberhard, einem Künstler, dessen Vorbilder in der modernen belgischen Schule stehen, hat man eine Schilderung Gustav Adolfs nach dem Siege bei *Breitenfeld* 1631 (Gemälde auf der Münchner Ausst. 1848), und von Janne Boklund aus Schweden ein Bildchen der Kriegsberathung vor *Landshut* 1632, wo wir den Schwedenkönig mit dem Feldmarschall Gustav Horn und dem Obersten Heburn zusammen sehen.

Gustav Wasa, 1496—1560, der erste Gustav der Schweden, begraben im Hinterchore der Upsaler Kathedrale, wo das Denkmal sein Marmorbild zwischen denen zweier Gemahlinnen zeigt. Aus dem bewegten Leben dieses Königs, mit welchem eine neue Zeit für Schweden anbrach, haben verschiedne Künstler Stoff gezogen zu mehr oder minder bedeutenden Darstellungen. Wir nennen zunächst den schwedischen Meister Joh. Gustav Sandberg, welcher an den Wänden der Begräbnisshalle hinter dem Upsaler Domchore die Geschichte Wasa's in ihren Hauptmomenten gemalt hat. Diese Fresken entstammen den Jahren 1831—38. Den poetischen Stoff bot Gustavs Flucht nach Dalekarlien, ein Stoff freilich, der ohne geschichtliche Auslegung nicht völlig verständlich sein möchte, obwol Sandberg den Personen einen lebendigen sprechenden Ausdruck beizulegen und solche nach Alter, Geschlecht, Stand und Umständen ungesucht und natürlich zu karakterisiren wusste. Dies Verdienst muss zumal bei dem Bilde anerkannt werden, welches Gustav vor der Rankhytta darstellt, wie er seiner wackern Hausfrau die Besorgnisse mittheilt, dass sich unter einer Verkleidung Gustav Wasa bei ihr aufhalte. Aus den klugen und guten Zügen dieser Frau schöpft man Trost und Hoffnung für den Flüchtling, und so ist der Ausdruck auch in allen andern Bildern immer wahr und oft innig. Bei volkreichen Scenen zeigt sich Sandberg als Meister in malerischen Effekten und in Anordnung der Gruppen, welchen er durch Einmischung von Kindern und Frauen Manchfaltigkeit und Anmuth verleiht. Bei der Schilderung des Einzugs Gustav Wasa's in Stockholm fühlt man, wie sehr dem Meister sein Talent für Darstellung der natürlichen Reize der Schwedinnen zur Belebung des Bildes zustattengekommen ist. Kenntniss der Wasageschichte bleibt sehr vorausgesetzt bei den Bildern, welche sich auf die Reformation und Gustavs freiwillige Abdankung beziehen, wenn auch der Ausdruck in den Zügen des Königs, dem der Reformator Petri die erste in schwedischer Sprache gedruckte Bibel überreicht, auf die Wichtigkeit des Buches schliessen lässt, das er aus Predigerhänden empfängt. So würde man auch in dem andern Gemälde, der Uebergabe der Regierung an Erich IV., die darin ersichtliche Rührung sich doch nicht von selbst erklären können. Es ist zu beklagen, dass Sandberg seine Freskobilder in Kraft der Färbung den sehr prächtig verzierten Einfassungen und den blauen, Erklärung gebenden Tafeln unterordnete, wodurch die historischen Gemälde selbst nur die Stellung von Raumverzierungen einnehmen und nicht ausschliesslich und allein die Blicke auf sich ziehen. Die Blaufelder mit den goldgelben Inschriften sind es, die durch ihre blendende Farbe die Wirkung der Freskogemälde schwächen. — Ein jüngerer skandinavischer Künstler, der zu Düsseldorf geschulte Norweger Adolf Tidemand, ausstellte im Frühjahr 1841 ein Farbenstück aus der Wasageschichte, eine Schilderung des Moments in der

Kirche zu Mora, wo Gustav die versammelten Bauern anredet. Dies vielversprechende bedeutendere Erstlingswerk des jungen Farbenbildners kam infolge Ankaufs und Verloosung durch den rheinisch-westfälischen Kunstverein in den Besitz eines Privaten zu Dorpat. — Frühere Schilderungen aus dem Wasaleben, und zwar sehr namhafte, hat man von französischer Malerhand. Berühmt ist das Gemälde von Louis Hersent, welches den greisen Gustav schildert, wie er abdankend sein Volk segnet. Dies Bild war eine Zierde des Pariser Salons von 1815; bestellt war es vom damaligen Herzog v. Orleans, dem spätern Bürgerkönige, der dafür, wie man sagt, das Dreifache des ausbedungenen Preises bezahlte. Bis zur Februarrevolution zählte es zu den Werthstücken des Palais Royal; leider ward es bei dieser Insurrektion, die sonst verhältnissmäsig gnädig für die Kunstschätze ablief, durch unverständige Säbelprobirer vernichtet. Zwei Blätter, eine Steinzeichnung von Anton Weber und ein Stich von Henr. Dupont, verbleiben uns als schwache Tröster für das verlorene Kunstwerk. Von einem andern Franzosen, Fortuné Dufau, kennt man eine vorzügliche Farbenschilderung des Gustav Wasa, wie er die Dalekarlier zu seinem Beistand auffordert.

Güstrow, die bekannte Korn- und Wollhandelstadt Mecklenburgs, besitzt einen Dom aus dem J. 1226, welcher theilweis den sogen. Uebergangstil aufzeigt, und auch ein Schloss aus dem 13. Jahrh., das um 1560 erweitert ward und jetzt sehr niedre Gäste, die Landarbeitshäusler, beherbergt. Patronin dieser Prosastadt an der Nebel ist die himmlische Musikantin Cäcilie. In dem ihr geweihten Dome interessirt der grosse mittelalterliche Granittaufstein, einer der sogen. Fünten, die in verschiednen norddeutschen Kirchen vorkommen und meist mit Reliefen versehn sind. Uebrigens ruht dort der bedenkmalte Herzog Ulrich III. († 1603.) Wie Rostock, Parchim und Wismar war Güstrow einst Prägort Mecklenburgs, vonwo eine Unsumme von Hohlpfennigen ausging. 1628 hielten sich hier die Schweden im Schlosse nach Verlust der Stadt gegen Wallenstein. — Sechs Stunden von Güstrow, am Wege nach Goldberg, liegt Kloster Dobertin mit neuer Kirche vom Schweriner Baumeister Demmler.

Guta ist der im Volksmund lebende Name jener Retterin von Bregenz, welche im J. 1408, als die Stadt von den Appenzellern belagert ward, das Lager der Letztern auskundschaftete und somit den glücklichen Ausfall möglichmachte, wodurch den Bregenzern die Vertreibung der Belagerer gelang. Dass ein Weib solcherweise Bregenz retten half, steht geschichtlich fest; nur bleibt der Name der Kundschafterin ein blos traditioneller. Seit jenen Zeiten rufen die Wächter der Stadt jednacht ihr „Ehrguota", d. h. Ehrt die Guta! Ein altes Basrelief, welches an einem Thurme über der Stadt gesehn wird und ein zu Ross sitzendes Weib zeigt, kam bei dem Volke allmälig zur Geltung eines Bildes der Guta, welche Volksansicht auch in Schriften verbreitet ward. Inzwischen ist nun der Nachweis geliefert, dass mit jenem Gebilde ein Kunstüberrest von der römischen Kolonie Brigantium vorliegt. In dem vermeintlichen Gutabilde erkennt der Alterthumskenner eine Darstellung der römischen Göttin Epona, der bekannten Patronin der Pferde und Maulesel, deren Bild sich auch an andern Orten auf fast ganz gleiche Art dargestellt findet und deren Kult ganz in jene Gegend passte. Ueber hohe Schneegebirge hatten die Römer in das Thal des Bodensees hinabsteigen müssen, und so durften sie wol einer Göttin danken, die ihre Saumrosse beschützt hatte. (Vergl. *Josef Bergmann*: „die Belagrung und der Entsatz der Stadt Bregenz im J. 1408 und deren Retterin Ehreguta mit ihrem vermeintlichen Denkmale", besondrer Abdruck aus den Schriften der k. k. Akad. der Wiss., Juni 1852. Mit einer Tafel.)

Gutaring, Ort im Klagenfurter Kreise. Die nahliegende Wallfahrtkirche „Mariahilf" wird von österreichischen Federn als eine „schöne" angemerkt; nur finden wir nicht gesagt, wie diese Schönheit zu verstehen ist.

Gutekunst, Stuttgarter Geschichtmaler, dessen Blüte der Ersthälfte unsers Jahrh. angehört. König Wilhelm v. Wirtenberg benutzte den Träger solchen vertrauenweckenden Namens bei Ausschmückung der Villa Rosenstein, wo wir von Gutekunsthand zehn Darstellungen aus der Psychenfabel gemalt finden. Zu rühmen ist besonders die Kindergruppe, welche der jungen Psyche huldigt, dann die Rettung Psychens durch den Flussgott und die Rückkehr aus der Unterwelt. Aus allen diesen Bildern spricht ein kräftiger Farbensinn.

Gutenberg. — Verschiedne Häuser, Denktafeln und Standbilder erinnern uns in der Rhein- und Mainstadt Mainz, dass hier die Wiege einer Erfindung gestanden, welche das entschiedenste Mittel zur Welterleuchtung gegeben. Der Hof zum Gensfleisch, der spätere Wambolder Hof, ein grosses Gebäude, welches das Eck der grossen Emmerans- und Pfandhausgasse bildet, ist die geschichtlich erwiesene

Geburtstätte des Erfinders des Schriftdrucks, wo er 1397 oder 98 das Licht der Welt erblickte. Das alte Gebäude wurde zu Anfang des 18. Jahrh. abgebrochen, worauf sich an selber Stelle das gegenwärtige erhob, in dessen Vorhalle seit 1825 eine Inschrift auf schwarzer Marmortafel über das Geschichtliche dieser Stätte berichtet. Wo wir das heutige Kasinogebäude sehen, das den Namen „Gutenbergerhof" forttragend sich am Eck der Schuster- und vordern Kristofsgasse befindet, stand der alte Hof zum Gutenberg, jenes Patrizierhaus, nach welchem sich der im Gensfleisch geborne Vater des Buchdrucks als der Hänne (Hans) vom Gutenberg bezeichnete. Dieser Altbau wurde 1633 durch die Schweden niedergerissen, an welcher Stelle, fast dreissig Jahre später, das jetzige Haus erstand, in dessen zugehörigem Garten seit 1824 ein Inschriftstein gestiftet und seit 1827 eine Statue aufgestellt ist. Der Hof zum Jungen am Franziskanerplätzchen, der auch Brömserhof genannt wird, war erstes Druckhaus Gutenbergs und des durch Vorschüsse zum Theilhaber gewordnen Goldschmieds Joh. Fust. Letzter setzte bekanntlich nach seiner egoistischen Trennung von Gutenberg das Geschäft unter Beihilfe des Peter Schöffer von Gernsheim fort und verlegte es bald in das Haus zum Korb in der Korbengasse, das damals mit dem Hofe zum Humbrecht oder sogenannten Dreikönigshofe zusammenhing. Vom Hofe der Familie zum Jungen sind noch sehr alte Theile vorhanden; das zweite Druckhaus aber besteht noch heute völlig in der Form, in welcher es im 14. Jahrh. entstanden ist.

Gutenberg († 1468) hatte seine Ruhstätte in der Mainzer Minoritenkirche, die nun verschwunden ist. Die Stelle war unbedenkmalt geblieben und so in Vergessenheit gekommen. Eine Inschrift für einen ihm bestimmten Grabstein verfasste zwar sein Anverwandter *Adam Gelthus* um 1470, allein dieser Stein ward wahrscheinlich nie aufgestellt, wenigstens nicht bei Gutenbergs Grabe. Im J. 1507 setzte *Ivo Wittig*, Rektor der Mainzer Hochschule, im Hofe zum Gutenberg das erste Denkmal, einen Stein mit lateinischer Inschrift an der Mauer im Innerhofe. Diesen Denkstein sah noch an ursprünglicher Stelle 1604 der gelehrte Jesuit Serarius, der ihn in seinem Mainzer Geschichtwerke genau beschrieben hat. Späterhin trugen sich viele Staatsmänner und Gelehrte, unter Andern Leibnitz, Johannes Müller und Dalberg, mit Plänen zur Errichtung eines grossen und würdigen Denkmals für Gutenberg; theils aber widersetzten sich der Ausführung äussere Hindernisse, theils auch konnte man zu keiner Einigung kommen über die Art und Weise der Bedenkmalung, und so ging es denn hier, wie es bei solchen Gelegenheiten öfter zu gehen pflegt: indem etwas recht Imposantes geschehen sollte, entstand selbst nicht einmal etwas Kleines. Ert im J. 1824 schritt man zu einem kleinen Etwas; in jenem Jahre nämlich setzte die Mainzer Kasinogesellschaft, eingedenk des 1793 durch die Franzosen zerstörten Denksteins von 1507, im Garten ihres einst Gutenbergs Wohnung gewesnen Hofes einen neuen Inschriftstein. Dies geschah mit grosser Feierlichkeit, wobei sich aber in der Gesellschaft das Gefühl äusserte, dass mit dem blosen Schriftstein nicht genug gethan sei. Man fühlte, dass dem weltruhmtragenden Bürger von Mainz vielmehr eine Bildsäule gebühre, und so bestellte man alsbald bei dem Mainzer Bildner Josef Scholl ein sandsteinenes Standbild. Diese erste Gutenbergstatue, sechs Fuss hoch, ward 1827 auf fünf Fuss hohem Sockel inmitten der Gartenanlage des Gutenberghofes errichtet. Vorn am Postament liest man wiederum Ivo Wittigs lateinische Inschrift, deren Schluss nur abgeändert ist; rückseit aber liest man eine deutsche Inschrift in Distichen von Lehne, folgenden Lauts:

Was einst Pallas Athene dem griechischen Forscher verhüllte,
Fand der denkende Fleiss deines Gebornen, o Mainz!
Völker sprechen zu Völkern, sie tauschen die Schätze des Wissens;
Mütterlich sorgsam bewahrt, mehrt sie die göttliche Kunst;
Sterblich war einst der Ruhm, sie gab ihm unendliche Dauer,
Trägt ihn von Pole zu Pol, lockend durch Thaten zur That;
Nimmer verdunkelt der Trug die ewige Sonne der Wahrheit,
Schirmend schwebt ihr die Kunst wolkenverscheuchend voran.
Wandrer! hier segne den Edlen, dem soviel Grosses gelungen: —
Jedes nützliche Werk ist ihm ein Denkmal des Ruhms.

Die herannahende vierte Säkularfeier der Erfindung des Buchdrucks machte in ganz Europa den Wunsch lebendig, den grossen Mainzer in einem grossen öffentlichen Denkmale von hoher Meisterhand verherrlicht zu sehn. Es bildete sich ein Hauptverein mit Zweigvereinen für ein in Mainz zu setzendes Standbild, welches Thorwaldsen übertragen ward und wofür Beiträge aus allen Landen zusammenflossen. Thorwaldsen entsprach dem Auftrage in meisterwürdigster Weise; er lieferte die Modelle zum Erzdenkmale in den J. 1835 und 36, worauf das Kolossalbild

im J. 1837 durch *Crozatier* zu Paris gegossen ward, während *Bayer* zu Frankfurt den Guss der beiden Gestellbildwerke besorgte. So erhebt sich nun in der Wiegenstadt der Erfindung, dem Rundbau des Schauspielhauses genüber, das eherne Ehrenbild des Bürgers des funfzehnten als ein Dankwerk der Bürger des neunzehnten Jahrhunderts. Da steht auf 15 F. hohem Marmorgestelle die 12 F. hohe Erzgestalt, die Bibel als Hauptwerk des ersten Druckers im linken Arm an die Brust haltend und Gusslettern in der Rechten tragend, das Haupt mit der Rundkappe bedeckt, das Gesicht kerndeutsch und karakteristischen Forscherblicks, der Kraftkörper schönen Baues, starken Haares und langfliessenden Bartes, Brust- und Beinkleidung eng an Leib schliessend, darüber weit offener, den Körper freilassender Mantelrock, der rechte Arm mit den Lettern zwanglos herabhängend, der linke Fuss etwas vorgeschoben; kurz wir sehen hier eine der alleredelsten und manntreffendsten Gestaltungen neuerer Denkmalkunst! (Abbild im Art. *Giesskunst.*) Hat Thorwaldsen im Hauptbilde die ideale Bedeutung des erfindenden Mannes hervorgehoben, so zeigt er hingegen in den an den Postamentseiten eingelassnen Erzreliefen den einfachen Gewerbsmann, wie dieser in seiner Werkstatt leibte und lebte. In dem einen Gebilde prüft Gutenberg einen eben aus der Hand des arbeitenden Druckers empfangenen Schriftbogen, während er im andern vor dem Setzkasten stehend seinem Geschäftstheilhaber, dem Goldschmied Fust, eine Matrize zur Begutachtung vorzeigt.

Bald nach Errichtung des Mainzer Denkmals erstand das Strassburger. Die Hauptstadt des Elsass behauptete gleiches Recht auf den Ehrentitel der Wiegenstadt des Buchdrucks zu haben, da der Mainzer Hänne vom Gutenberg eine Zeitlang ihr Gastbürger gewesen sei, als welcher er, gewissen Schriftstellern zufolge, die eigentliche Erfindung gemacht habe. Dem sei wie da wolle; genug, der Lokalpatriotismus bewirkte das besondre (24. Juni 1840 errichtete) Ehrenbild auf dem Marktplatze zu Strassburg. Dies ebenfalls erzgegossene Werk, nach Modell von D a v i d d'A n g e r s, stellt den Gutenberg dar mit einem Foliobogen in den Händen, auf welchem die Worte stehn: *Et la lumière fut.* Dieser Gedanke ist unstreitig schön, nur verdorben durch die französischen Worte auf dem Bogen. Leider hat der verherrlichte Deutsche zu früh gelebt, um an dem Glücke der Elsässer, die Sprache der Tanzmeister sprechen zu dürfen, theilgehabt haben zu können. Auch auf der Satzform, die nebst der Druckpresse die Figur begleitet, zeigt sich das tänzelhafte *et la lumière fut* statt des feierlichen kraftsprüchigen „Und es ward Licht!" Aus den Zügen dieses Gutenberg spricht mehr Mr. Davids Esprit als des Mainzers Erfindungsgeist. Die starken Falten und Gruben, der Bart und Andres sind Hartheiten, die wahrscheinlich zum grossen Ausdruck gehören sollen. Die ganze Gestalt hat etwas Gezwungenes, ihre Draperie nichts Grossstiliges. Es fehlt dem Standbilde die in sich geschlossene Ruhe, was sofort auffällt, wenn man diesen Gutenberg mit seinem Doppelgänger zu Mainz vergleicht. Der Davidsche Mann des Ruhmes wendet sich mit seiner durch das Druckblatt in Händen angedeuteten Erfindung an die umgebende Menge, wie verlangend, dass ihm auch der gehörige Beifall gezollt werde. Noch französischer aber, wahrhaft lärmend sind die Bilder auf den Tafeln ums Fussgestell. Sie sollen an Gutenbergs Einwirkung auf alle Welttheile erinnern; das wird aber nicht nach Art aller ächten Kunst durch Sinnbilder begrifflich gemacht, sondern durch dichtgehäufte Scharen von europäischen, asiatischen, afrikanischen und amerikanischen Gestalten, sodass der an sich glückliche Gedanke nicht auf die Seele wirkt, indem alle Betrachtung von Einzelheiten verschlungen wird. (Vom Strassburger Denkmale mag begriffgeben das nach Gsellscher Zeichnung gelieferte Steinblatt von Filipp Kehr zu Paris.)

Auch Frankfurt am Main als eine der Reichsstädte, welche sich die Erfindung des Buchdrucks zuerst nutzbarmachten, fühlte Verpflichtung den Namensträger der Erfindung in besonderm öffentlichen Denkmale zu feiern. S c h m i d t v o n d e r L a u n i t z, der heutigen Mainstadt bedeutendste Bildnerkraft, ergriff den Gedanken eine K o l o s s a l g r u p p e d e r d r e i M ä n n e r z u b i l d e n, m i t d e r e n N a m e n d e r B u c h d r u c k s e i n e n g e s c h i c h t l i c h e n A n f a n g n i m m t. So bildete Launitz einen Gutenberg zwischen Fust und Schöffer. Ersten sehen wir als Haupt der Gruppe durch Würde in Haltung und Gewandung besonders hervorgehoben; sonst ist er gleich seinen Gefährten sehr individuell gehalten. Man erkennt in der Hauptgestalt sofort den grübelnden, erfinderischen Rheinländer. Aehnlicherweise ist auch der mit Gutenberg gesprächbegriffne jugendliche Schöffer aufgefasst, während Fust, der mit der Erfindung gern goldmachende Fust, mehr als praktischer Geschäftsmann erscheint. Diese Männerdreiheit, nach Launitzens Modellen galvanoplastisch ausgeführt in der Kressischen Anstalt zu Offenbach, steht jetzt vollendet auf der Terrasse des Städelschen Kunstinstituts. Launitzens e r s t e r Gedanke berechnete die Gruppe

zur Aufstellung auf einem etwa 25′ hohen Postamente mit Hochreliefen an den Seiten, welche Sinnbilder der ersten vier Druckstädte (Mainz, Strassburg, Frankfurt, Venedig) geben sollten, und mit vier sitzenden Rundfiguren an den Ecken, womit Versinnbildungen der infolge der Mainzer Erfindung rascher entwickelten und höher erblühten Kulturzweige bestimmt waren.

Zur Bekanntmachung alter Ebenbildungen des Hänne vom Gutenberg haben Nikolaus Müller und F. A. Motta beigetragen. Plastiker konnten und können nicht leicht einen anziehendern und geistvolleren Kopf zu formen bekommen als jenen, welchen Müller und Motta vor einem Vierteljahrhundert auf einem Steinblatte veröffentlichten, das die bedeutungsvolle Inschrift „*fiat lux*“ trägt. Diese Beischrift mag dem französischen Bildner David, dem der Steindruck jedenfalls vorgelegen, den Kerngedanken zum Entwurfe seines Gutenbergbildes gegeben haben.

Der Dresdner Maler H. Niemann schilderte Gutenberg mit Fust in der Werkstatt, wie Erster den ersten Bogen aus der Presse empfängt und ihn mit Staunen liest. Nach diesem Gemälde, das in den Besitz des Fürsten zu Schwarzburg-Sondershausen gekommen, hat Ludwig Zöllner 1840 eine Steinzeichnung gegeben. — Eine Handzeichnung von Adolf Menzel, „Gutenberg dem Fust die neue Kunst zeigend“, wurde holzgeschnitten durch Friedr. Unzelmann.

Gutensohn, J. G., namhaft als Architekt wie als Herausgeber von Denkmalen der tektonischen und bautenschmückenden Kunst. Geboren 1792 zu Lindau, erhielt er seine Vorbildung auf der Münchner Akademie, worauf er 1819 seine Weiterbildung in Italien suchte, von wo er sich, nach eifrigst betriebnen Studien bezüglich der altkristlichen Bauten Roms, 1827 nach München zurückbegab. Hier trat er in die Stellungen eines Hofbaumeisters und eines Kreisbauinspektors, die er aber im J. 1832 verliess, um dem neugestaateten Griechenland seine künstlerischen Dienste zu widmen. Von ihm wurden geplant der prächtige Kursaal im Badorte Brückenau, der schöne vielgerühmte Leuchtthurm der Insel Syra und die geräumige Waarenhalle dicht am Hafen der reizenden und verkehrreichen Inselstadt. (Ausführer der Syraer Bauten war der tüchtige Praktiker P. Erlacher aus München, dem jene Hafenstadt auch einige Privathäuser verdankt.) Von Monumenten nach Gutensohns Entwürfen nennen wir das durch den Bildhauer Josef Max ausgeführte des Dr. Cernák auf dem Wolschaner Friedhofe zu Prag. Auf 9′ hohem beinschrifteten Piedestale ruht ein Sarkofag, geschmückt mit Reliefen, welche das Wirken des Arztes und die dankbare Anerkennung, die es gefunden, versinnlichen. — Als Denkmälerherausgeber kennen wir Gutensohn seit dem J. 1827, in welchem er mit J. M. Knapp eine Sammlung der ältesten kristlichen Tempel Roms veröffentlichte. Dies Werk erschien in erster Ausgabe zu Rom, mit 35 Kupfertafeln. Eine neue Auflage erschien zu München 1843 mit werthvollem Texte vom Alterthumsforscher Bunsen, dem frühern preuss. Gesandten beim h. Stuhle. Sie trägt den Titel: *Die Basiliken des kristlichen Roms, aufgenommen von den Architekten J. G. Gutensohn und J. M. Knapp. Nach der Zeitfolge geordnet und erklärt, und in ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst dargestellt von Kristian Karl Josias Bunsen.* (50 Kupfertafeln in Folio, Text in Quart.) Im J. 1832 veröffentlichte Gutensohn mit Josef Thürmer zu Dresden eine *Sammlung von Denkmalen und Verzierungen der Baukunst in Rom aus dem* 15. *und* 16. *Jahrh.* (24 Blatt Radirungen in Royalfolio, nebst Erkl.) Durch Ludwig Gruner wurde dies Werk bedeutend vermehrt und vervollständigt zu London 1844 herausgegeben unter dem Titel: *Fresco Decorations and Stuccoes of Churches and Palaces in Italy during the XV. and XVI. Centuries, by G. Gutensohn, J. Thürmer and L. Gruner, with an Essay on the Arabesques of the Ancients as compared with those of Raphael and his school, by A. Hittorf.* (42 Platten in Grossfolio, mit theils schwarzen, theils kolorirten Abbildungen.) Vergl. den Art. Gruner.

Güterbock, Leopold, Genrelandschafter aus Berlin, bekannt durch glücklich aufgefasste Genrescenen aus dem Orient, den er mit dem Landschafter Alexius Geyer durchwandert hat. Im J. 1850 mit dem Studienreisegefährten in die Vaterstadt heimgekehrt, gab er seine Malerfrüchte aus den Morgenlanden theils in privater, theils in öffentlicher Ausstellung zur Schau. Auf der Berliner Ausst. 1852 interessirten von seiner Hand zunächst zwei Genrebilder, deren Vorzüglichstes syrische Beduinen schilderte. Es vergegenwärtigt uns zwei Krieger verschiednen Alters. Der bejahrtere Wüstensohn liegt schlafend an einem Gemäuer, — ein Traum scheint um seine sorglosen heitern Züge zu spielen. Daneben lauert der Jüngere als Wächter mit gespanntem Ohr und gespannter Büchse; er lauert mit jeder Fiber seines vorgelehnten Körpers und bildet so einen vollständigen Kontrast gegen den Genossen und mit ihm ein Bild des wechselvollen Hasardlebens, welches sie führen.

Das andre Stück vorführte uns eine Märchenerzählerin. In einem Diwangemache mit geöffneter Aussicht auf abendliche Palmenlandschaft sitzt auf ihrem Teppich eine braune Alte, welche einem jungen Mädchen und einem an dasselbe sich lehnenden jüngern Knaben vorerzählt. Alle Rauchapparate ruhen und es heimst solche Stille in dem Gemach, als müsste man darin den Tritt der Elben hören können. Von Landschaftstücken Leopold Güterbocks sah man auf selbiger Ausst. das Tempethal und den Jordan und das todte Meer. Erstes Bild wirkte im Ton etwas nordisch durch eine etwas graue und trübe Farbe, die dem Ganzen eine gewisse Schwere gibt; sowol aus diesem wie aus dem andern Stücke, das uns eine verdorrte, saftlose, leere Ebene mit spärlich zerstreuter Vegetation und kleinen Binnenwässern aufzeigt, konnte man deutlich ersehn, dass die Palette des produktiveren Gefährten Geyer, welcher auf ders. Ausst. mit Orientschildrungen erschien, nicht ohne Einfluss auf die Güterbocksche geblieben war. (Weiteres über beide Künstler im Art. *Landschaftkunst.*)

Gütervertheilung, geschildert von Lesueur in einem seiner namhaften Brunobilder; vergl. den Künstlerartikel.

Gutierez oder Gutierrez, Name mehrer spanischer Künstler des 17. und 18. Jahrh. Ein *Manuel G.*, † 1687, aus der Gegend von Burgos gebürtig, hinterliess statuarische Werke bei den Jesuiten und barfüssigen Karmelitern Madrids. Ein *Juan Simon G.*, verst. gegen Ende des 17. Jahrh., zählte zu den ersten Mitgliedern der Seviller Akademie und lieferte mehre schätzbare Gemälde, welche den Einfluss Murillo's verriethen. Ein *Eugenio G.*, um 1620 bei Burgos geboren, † 1700, war Künstler in der Kutte, übte Wachsbildnerei und bewährte sich auch in historischen Kleingemälden, wovon eins (die Darstellung des h. Hieronymus, ein damals sehr gepriesnes Bildchen) ins Escorial kam. Ein *Francisco G.*, blühend im 18. Jahrh. zu Madrid, lieferte monumentale Skulpturen, deren beste wol der Petrus v. Alcantara war, welchen S. Carmona im J. 1775 durch Stich bekanntmachte. Im Prado ist Werk dieses Francisco die marmorne Göttin des Kybelenspringbrunnens. Wir haben diese eben nicht gelungne Skulptur unter *Gutierrez* erwähnt, welches an irrige Schreibung des Namens anknüpfende Artiklein jetzt zu streichen ist.

Gutknecht, Jobst, Nürnberger Drucker, vielleicht auch Formschneider, in der Ersthälfte des 16. Jahrh. Auf ihn wird man aufmerksam durch den Quartdruck des Titels: Die maynung diß Büchleins. Die geystlich straß bin ich genant, im leyden Christi wo bekant u. s. w., gedruckt und volendet in der Kayserlichen Reichstat Nürnberg durch Jobst Gutknecht. 1521. Die siebzehn guten Holzschnitte, womit dies Passionsbüchlein ausgestattet ist, geben Stationsbilder in verzierten Umgebungen auf verzierten Wandsäulen, wie es scheint nach den hochbildwerklichen Stationen des Adam Kraft. (Erwähnt in Meusels neuen Misc. artistischen Inhalts, sowie in R. Weigels Kunstkataloge.)

Gutleuthaus, mittelalterlicher Ausdruck für Spital oder Versorgungshaus. Man hört ihn besonders in Süddeutschland, wo in grössern Städten oft neben Hospital und Blatternhaus noch ein besondres Haus für „gute Leute", d. h. für Arme und Gebrestige der Gemeinde, gestiftet war.

Guttae, die reihenweis angebrachten Tropfen unter den Dielenköpfen im dorischen Gebälke.

Guttenberg, Kristof, 1689—1725 regierender Abt des Bamberger Benediktinerklosters, ein kunstsinniger Mann, durch welchen das infolge des Brandes von 1610 baulich erneuerte Kloster Michelsberg zu dem vollständigen Ausbau kam, wodurch es uns jetzt mit allem Vortheil seiner herrlichen Hochlage so stattlich vor Auge tritt.

Guttenberg, Name eines Nürnberger Brüderpaars, welches in der Kupferstechkunst eine sehr bedeutende Meisterstufe erstiegen hat. Der Aeltere dieser Gebrüder Karl Gottlieb G., geb. 1743 zu Wöhrd bei Nürnberg, gest. 1792 zu Paris, war Schüler von J. J. Preissler, Mechel und Wille. Er machte sich nicht allein eine scharfe Zeichnung zur Pflicht, sondern zeigte sich überall als denkender, gewissenhafter Mann, verschmähend die geistlose Nachahmung und eifrig bemüht die eigne Bahn zu verfolgen, welche ihm sein Gefühl und sein gesunder kräftiger Sinn vorzeichneten. So gesellen sich seine Arbeiten zu den gediegensten Leistungen neuerer Stechkunst. Sein ernstes Streben verleitete ihn nicht zu unerquicklicher Steifheit und seine glänzend-kräftige Behandlung nicht zu schönthuerischer Karakterlosigkeit. Seine Hauptblätter sind die in Saint-Nons malerischer Napolitanerreise; die Aufhebung der Klöster nach *L. Defrance;* der Ausbruch des Monte nuovo nach *Fragonard;* der Hafen von Ostende nach eigener Zeichnung; der Chemiker nach Frans Mieris; der vlämische Tanz nach Pieter van Mol; das Bildniss des Commodore John Paul Jones nach *Notté;* die Abendgesellschaft nach Rembrandt; Katharina

die Zweite nach *Rotari;* zwei grosse Ansichten vom Thuner und Brienzer See nach Franz Schütz (auf welchen irrig der Name des Kristian Georg Schütz d. Ae. steht); die Engelsburg nach *Jos. Vernet;* der sterbende General Wolf nach Benj. West; der öffentliche Schreiber nach Wille; die Griechen bei der zertrümmerten Säule; endlich Wilhelm Tell auf dem See nach Füssli, seine letzte, nicht ganz vollendete Platte.

Sein Bruder und Schüler Heinrich Guttenberg (geb. 1749, gest. in der Vaterstadt 1818) hatte ebenfalls die letze Ausbildung unter Wille empfangen. Gleich vortrefflich im Figürlichen wie im Landschaftlichen, zeigte er sich ganz vorzüglich in Wiedergebung niederländischer Bilder. Herrliche Blätter stach er für die zu Florenz und Paris veröffentlichten Musealwerke, für das Choiseulsche und andre Gallericwerke. Als Hauptblätter Heinrichs bezeichnet man die Kreuzabnahme nach Rubens, Karl den Fünften nach Vandyck und das Ebenbild Rembrandts für das *Musée Napoléon;* ferner sind vorzügliche Stiche seiner Hand: die Kinddarstellung im Tempel nach *Fra Bartolommeo;* der Wüstenjohannes und eine heil. Familie in Landschaft nach *Raffael;* das Ruhbild nach *Baroccio;* die büssende Magdalene nach *Lod. Cardi* [*detto Cigoli*] im *Museo Fiorentino;* der predigende Johannes nach Bloemaart; die Unterhaltung im Walde nach Ferd. Bol; Chiron und Achill nach *Cochin;* die Morgenlandschaft nach Dietrich; die Erweckung des Lazarus und die Rückkehr des Verlornen nach Dems.; das Hirtenmädchen nach Gov. Flinck; die Evangelisten nach Jordaens; eine Bacchantin nach *Mad. Lesueur;* die wasserschöpfende und die trinkende Psyche nach Lips; Rousseau's letzte Worte nach *J. M. Moreau* d. Jü.; die Bilder des Bürgermeisters und des h. Franziskus nach Rembrandt; die Kartergruppe und der Schleifer nach Teniers; die trinkenden und schmauchenden Bauern nach H. M. Zorgh. — Durch zwei ausgezeichnete Schüler, Friedr. Geissler und Albert Reindel (beide begleiteten den Lehrmeister 1803 nach Paris), hatte Heinrich Guttenberg das Glück die neure nürnbergische Stecherschule zu begründen. (Ausführliches über den vortrefflichen Meister Heinrich sowie über seinen nicht minder trefflichen Bruder ist nachzulesen im zweiten Hefte des bekannten Werkes: *Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken.*)

Guttenberger, Georg, ein Glasmaler des 17. Jahrh., der zu Nürnberg neben Georg Unverdorben blühte und im J. 1670 starb.

Guttenstein, Markt in Niederösterreich, mit den Resten der Bergveste, wo Friedrich der Schöne v. Oest., der unglückliche Gegenkaiser Ludwigs des Baiern, am 13. Jänner des J. 1330 endete. Das neure Schloss zu Guttenstein ist ein Bau des Grafen Joh. Balthasar Hoyos, datirt aus dem J. 1674 und ward 1818 „renovirt.“ Es enthält einen ansehnlichen Rittersaal, eine Kapelle und eine Porträtgallerie der Hoyosse. Dabei schöne Gartenanlagen. Die Pfarrkirche älteren Dats hat 1679 das Schicksal gehabt durch Peter Baron modisch umgebaut zu werden. Von 1685 datirt der Klosterbau mit Wallfahrtkirche auf dem Mariahilfberge; er dient den Serviten, die ihn dem Grafen Filipp Josef Hoyos verdanken. Auch das Kloster umgeben herrliche Gartenanlagen.

Guttentag, ein schlesischer Ort mit neuem, aber sehr einfachem evangelischen Gotteshause, welches thurmlose Bethaus zu den durch den Gustavadolfverein errichteten zählt. (1848.)

Guttmann, ein junger Bildner aus Pesth, der seine Studien in Rom vollendete und nach Rückkehr des neunten Pius aus dem Gaëter Exile das Glück hatte, die Büste des Papstes nach dem Leben modelliren zu dürfen. Im J. 1852 sandte Guttmann, der selbigerzeit in London weilte, zur Pesther Ausstellung eine vortreffliche Büste aus Karraramarmor, an welche seine Landsleute grosse Erwartungen von der Zukunft des Künstlers knüpften.

Guttwein, Name zweier österr. Kupferstecher, des Joh. Kaspar, welcher 1669—1685 zu Prag und Brünn lebte, und des geschickten Joh. Georg, welcher zu Brünn um 1716 wirkte.

Guy-Hospital zu London, bestehend seit 1721 in St. Thomas-Street, berühmte Stiftung und alleinige Schöpfung des Mannes, dessen Namen es trägt. Der mit 18,700 Pf. St. hergestellte Bau hat ausser den 22 Abtheilungen, welche ein Halbtausend Betten enthalten, Hörsäle für Vorträge über Medizin, Chirurgie und Anatomie, und weitere Räume für Museum, Bibliothek und Präparatensammlung, welche letzte für die beste in ganz England gilt. Der Stifter, der bei seinem Tode das Hospital mit 219,499 Pf. St. fundirte, war ein Buchhändler, allerdings ein ungewöhnlicher. Aus Tamworth gebürtig, hatte er sein Geschäft mit 200 Pf. begonnen; seine Hinterlassenschaft aber war mit jenem Riesenlegat und der Fundation eines Tamworther Armenhauses nicht erschöpft, sondern betrug noch weitere 100,000 Pf. — Die Stif-

tungsgeschichte des Guy-Hospitals ist im Volksmunde eine sehr originelle. De reiche Mann hatte eine Haushälterin, welche er heirathen wollte. Kurz vor der fest gesetzten Hochzeit liess er vor seinem Hause das Pflaster erneuen, genau den Stei bestimmend, bis wohin es erneut werden sollte. In seiner Abwesenheit sah die Brau einen zerbrochnen Stein noch etwas weiter hinaus, und wollte auch den erneue lassen. Die Werkleute weigerten sich, indem sie an den erhaltnen Befehl erinner ten; sie aber, in der Erwartung in Kurzem Frau vom Hause zu sein, wiederholte di Anordnung mit dem Zusatze: man möge nur sagen „sie habe es befohlen, da werd der Herr nicht böse sein.“ Guy kam zurück, sah und hörte, — brach die Verbindun sogleich ab und vermachte sein Vermögen zum Hospital.

Guy's Cliff, in äusserst malerischer Lage am Wege von Warwick nach Kenil worth, einst eine kleine Burg der Grafen von Warwick, jetzt ein reizender Landsit des ehrenwerthen C. Bertle Percy, des Bruders des Grafen Beverley von der Famili Northumberland, welche Herren freilich nur durch Frauen noch von den alte Percy's abstammen.

Guzman, A., Holzstecher zu Paris, bekannt durch eine Reihe von Schnitten nac Zeichnungen von Prudhon. Man sah sie zuerst in der Ausst. 1848 im Louvre.

Guzman, Domingo, Ordensstifter; s. die Art. *Dominicus* und *Dominikaner*.

Guzman, Gasparo. Porträt von Velazquez, bespr. im Art. *Haager Gall.*

Guzman, Pedro, erster Graf von Olivarez, General Karls V. und Majordo mus Filipps II., porträtirt durch Peter Pourbus den Jü. Das Ebenbild befinde sich in der Staatsgallerie zu Wien. General Guzman erscheint da in schwarzer Klei dung; die Rechte legt er auf die Lehne eines rothsammetnen Sessels, während sein Linke auf dem Degengefässe ruht. Im Grunde steht: *D. Petrus Gosmandus come Olivarus primus qui hunc statum fundavit.* Höhe des Halbfigurenstücks 3′ 2½″ be 2′ 3½″ Breite.

Gwoždziec, gallizischer Markt im Kolomeaer Kreise. Daselbst eine schöne Ka tholika mit Bernhardinerkloster.

Gyges, Name zweier mythischer Personen. So heisst zunächst der hundert armige Riese, der auch Gyas und Gyes genannt wird. Denselben Namen träg der lydische Hirt, von welchem Plato in seiner Schrift über den Freistaat er zählt. Gyges, ein junger Hirt, hütete die Heerden des Lydierkönigs. Einst kam e an einen durch Erdbeben geöffneten tiefen Spalt, den er neugierig verfolgte, sodas er tief ins Innre der Erde gerieth. Im Erdinnern aber schaute er ein eherne Ross, in welchem ein todter Riese bestattet lag. Am Finger trug de Hüne seinen unsichtbarmachenden Ring, den nun der Hirtenjüngling abzo und sich sofort zunutzmachte. Mittels dieses Ringes vom Riesenfinger verlockte e bald die lydische Königin und gewann alle Herrschaft über das Reich. Derselbe Gy ges gilt bei den Alten auch als Sternbild des Wassermanns. Wenn die Sonne in diesem Zeichen steht, erfolgen bekanntlich die Frühjahrsüberschwemmungen, daher man den Gyges auch mit dem Ogyges gleichnimmt, unter welchem die grosse Flut erfolgte.

Gymnasia, die Uebungsplätze der Hellenen. — Die zu verschiednen Ar ten gymnastischer und agonistischer Ausbildung bestimmten und mit verschiednen Namen (Gymnasia, Palaistrai, Dromoi, Stadia, Hippodromoi) bezeich neten Plätze, welche allmälig mit der fortschreitenden Kultur und Prachtliebe der Hellenen sich zu grossartigen, umfassenden, schauwürdigen Bauten erhoben und mit den herrlichsten Kunstwerken geschmückt wurden, waren in der alten heroischen Zeit nur freie geebnete Räume mit gewissen Eintheilungen und Abmarkungen, etwa wie der Hippodromos der Helden vor Troja, welchen Homer gleichsam als Grundriss für die spätern Anlagen dieser Art zeichnete, oder wie der Uebungs platz der Penelopenfreier vor Odysseus' Hause, wo sie Kraft und Kunst im Disken- und Speerwurf prüfend sich belustigten, oder wie die uralten Tummel plätze für Ross und Mann am schilfigen Eurotas, wo die Göttersprössl linge Kastor und Polydeukes in der Fülle jugendlicher Kraft sich an dem männlichen Spiel ergötzten, oder endlich wie der vom Aeneas zur Feier seiner Gedächtniss spiele gewählte Kampfplatz auf Trinakria, welcher die Gestalt eines von der Natur geschaffenen Zirk hatte.

Man legte solche Plätze, zumal in Frühzeiten, als noch keine baulichen Badräume damit verbunden wurden, gern am Ufer eines Flusses an, oder am Meerufer, auch in der Nähe von Quellen, um Trinkwasser zu haben, oder in Nachbarschaft eines Teiches, um sich nach bestandner Uebung vom Schweisse und Staube zu säubern und zu er quicken. So war das alte durch Pausanias beschriebne Gymnasion zu Elis (wo die Athleten, welche in den olympischen Spielen auftreten wollten, ihre gesetzlichen

Vorübungen zu halten hatten) noch zur Zeit dieses Autors ein offner Freiplatz am Peneios. Hohe Platanen liefen begrenzend zwischen den Laufbahnen (Dromoi) hin innerhalb der Einfassung (Toichos), und der ganze Umfang (Peribolos) hatte den Namen Xystos, weil laut mythischer Kunde Herakles diesen Raum von Dornen gereinigt, geebnet und geglättet hatte. Die eine abgesonderte Laufbahn, für die Wettläufer bestimmt, wurde von den Eingebornen die heilige genannt. Eine andre war eingerichtet für die Vorübungen der Wettläufer und Fünfkämpfer (Pentathlen). Auch bestand auf diesem Uebungsplatze ein sogenanntes Plethrion, wo durch Kampfrichter die nach Alter und Uebungsart verschiedenen Wettkämpfer paarweis und zwar nach dem Loose zusammengestellt wurden. In diesem alten Gymnasion hatte man schon früh Altäre errichtet. Hier war ein Altar des idäischen Herakles, Parastates genannt, ein andrer des Eros und Anteros, ein dritter der Demeter und der Persefone. Dem Achill dagegen war hier nach einem Orakelspruche ein leeres Denkmal geweiht, bei welchem die eleischen Frauen an bestimmtem Tage nach Eintritt der Panegyris gegen Abend eine Trauerzeremonie zu begehen pflegten. An dieses grössere stiess ein kleineres Gymnasion, nach seiner Viereckgestalt Tetragonon genannt. Hier waren Palästrä zu den Vorübungen der Athleten errichtet, wobei die Faustkämpfer sich noch weicher Riemen zur Armatur der Hände bedienten. Auch sah man hier eine der beiden Statuen des Zeus, welche mittels der Strafgelder, die ein Smyrnäer Sosandros und ein Eleler Polyktor bezahlt hatten, zustandegekommen waren. Ein dritter begrenzter Raum, des weichen Bodens wegen Malko genannt, blieb während der ganzen panegyrischen Feier den Efeben überlassen. Hier stand in Ecke das Bildniss des Herakles in Büstenform, und in einer der genannten Palästren konnte man eine typische Gruppe des Eros und Anteros sehen, wo Erster einen Palmzweig hielt, den ihm Letzter zu entreissen suchte. Am Eingange zur Malko stand auf beiden Seiten das Bild eines faustkämpfenden Knaben, des Alexandriners Serapion, der (laut Pausanias) in der 217. Olympiade nach Olympia gekommen sein und nach seinem Siege im Faustkampfe den mangelleidenden Eleiern Getreide geschenkt haben soll. In diesem Gymnasion befand sich übrigens ein Berathungsraum (Buleuterion) der Eleier, nach seinem Gründer „Lalichmion" genannt und zu freien (rednerischen und dichterischen) Vorträgen bestimmt. Ringsherum waren Schauschilde angebracht. Aus dem Gymnasion gelangte man durch den Schweigerweg, am Heiligthume der Artemis Philomeirax vorüber, zum Badort (Lutra). So zeigte sich das alte Eleier Gymnasion noch spät in der Gestalt seines ursprünglichen einfachen Grundrisses.

Als das Gebiet der Gymnastik erweitert, dieselbe zur Kunst ausgebildet und in den verschiednen Kampfarten nach bestimmten Regeln und Gesetzen getrieben wurde, als ferner Wolhabenheit und Kultur der Hellenenstaaten rasche Fortschritte machten, da begann man auch Sorge zu tragen für bauliche Einrichtungen und bedeckte Räume, wo das so schöne und volksthümliche Bildungselement jederzeit gepflegt werden konnte. So erhoben sich bald in jeder Stadt nach Verhältniss der Grösse, des Reichthums und der Bewohnerzahl eine oder mehre Uebungsanstalten. Bedeckte Säulengänge (Xysten nach dem hellenischen, Portiken nach dem römischen Ausdruck) wurden natürlich zuerst errichtet. Diese waren, wie Vitruv andeutet, von bedeutender Breite. Das Hauptlokal in denselben mochte wol ursprünglich das Efebeion sein, der Uebungsraum für die Efeben (Jünglinge zwischen dem 16. und 18. Lebensjahre), vielleicht auch anfangs für die heranwachsende männliche Jugend überhaupt, welche eines Schutzlokals gegen Wetter zunächst bedurfte. Auch deutet die Lage des Efebeum in der vom Vitruv beschriebnen Normalpalästra auf das frühe Entstehen desselben hin, sofern es in der umfassenden Anlage den Mittelpunkt (*ephebeum in medio*) einnimmt. Hier besteht dasselbe aus einem geräumigen Saale (*exedra amplissima*), welcher um den dritten Theil länger als breit und mit Sitzen versehen ist. An dieses von Vitruv in die Mitte gestellte Efebeion mochten sich nach und nach die übrigen Abtheilungen anreihen, bis im Verlaufe der Zeit endlich der weite Bau mit Bädern und Räumen für geistige Unterhaltung in seinem ganzen Umfange vollständig wurde. Nur in seltnern Fällen mag das Efebeion eine isolirte, für sich bestehende Bauanlage gewesen sein.

Die Xysten oder bedeckten Gänge mit den neben ihnen hinlaufenden Freibahnen (Paradromiden) blieben späterhin vorzüglich für die Athleten bestimmt, welche sich in den erstern zur Winterzeit, in den letztern zur Sommerzeit und überhaupt bei heiterem Himmel übten. Daher der Xystarch eine gymnastische und agonistische Behörde, zu unterscheiden vom Gymnasiarchen. In der Kaiserzeit vorzüglich erscheint der Xystarch als hohe Gymnasialwürde. Die *Xystici* in Inschriften spätrer Zeit sind Athleten, welche in den Xysten kämpften. Analog ist die Be-

zeichnung *Palaestritae.* Uebrigens dienten die Xysten der Hellenen wie die Porti-ken der Römer auch zu Wandelgängen.

Die weitaus grössere Zahl öffentlicher Uebungsplätze finden wir in den Helle-nenstädten ausserhalb der Ringmauern, und andre zwar innerhalb, aber nah der Thoren der Stadt. Die alten Gymnasien Athens zumal, das Lykeion, die Aka-demie und der Kynosarges, befanden sich ausserhalb der Stadt. Das alte Gym-nasion zu Megara nennt Pausanias nah den nymfischen Pforten. Das Gymnasion des Iolaos zu Thebä lag vor den proitischen Thoren, wo auch ein dem olympischen und epidaurischen ähnliches altes Stadion sich befand. Ferneres Beispiel bietet da-Gymnasion zu Efesos, welches ungeheure Gebäude ebenfalls hinter der Stadt lag So umfassende Gymnasialbauten liessen sich selten in Nähe des Marktes, der Agora anbringen; wo aber Gymnasien am Markte lagen, mochten sie meist keinen so be-deutenden Umfang haben. Die auf der Agora sich zusammendrängenden grossen und kleinen Staats- und Privatgebäude, die Tempel, Hallen, Statuenreihen und zum öf-fentlichen Verkehr bestimmten Freiplätze konnten keinen so ungeheuren Flächen-raum übriglassen, als die vollständigen Gymnasien erforderten, oder konnten sol-chen nur freilassen, wo die Agora eben ungeheuerste Ausdehnung hatte. Zu der wenigen Gymnasien, die in Nähe der Agora oder des Forum angelegt waren, zähler die zu Sikyon und Megalopolis und das spätre Ptolemaion zu Athen, wel-ches der Neuen Agora benachbart lag. Das Gymnasion zu Korinth, in dessen Nähe sich die mit Säulenhalle umgebene Lernaquelle befand, und der Dromos zu Sparta welcher mehre Uebungsräume umfasste, lagen zwar innerhalb, aber an der Grenze der Stadt.

Von den athenischen Gymnasien war das Lykeion jedenfalls das älteste es galt als Hauptgymnasion, und sein Name hat noch Fortklang in vielen heutiger Bildungsanstalten Europens, die sich Lyceen nennen. Die drei Altgymnasien, Ly-keion, Akademie und Kynosarges, wurden von den spätern Athenern wiederum neu gestaltet, durch Bautenzusätze erweitert und vergrössert, was Ursache geworden dass die Angaben über die Urheber dieser Anstalten so abweichend lauten. So wir z. B. als Gründer des Lykeion von den Einen Pisistratos, von den Andern Perikle bezeichnet. Durch Plutarch wissen wir, dass der Redner Lykurgos jenes Gymnasion (*τὸ ἐν Λυκείῳ γυμνάσιον*) neu einrichtete und bepflanzte und dass er daneben eine besondre Palästra baute.

Unzweifelhaft hatte Athen bereits zu Solons Zeit [Solon ward Archont um 59 vor Kristus] die drei öffentlichen Bildungsanstalten, welche als die ältern Gymnasien bezeichnet wurden. Gewissheit darüber gibt eine Stelle in den Demosthenischen Re-den, wo ein Gesetz jenes Archonten in Anziehung kommt, das folgenden noch seh drakonischen Laut hat:

> „Wer aus dem Lykeion oder aus der Akademie oder aus dem Kynosarges einer Mantel, ein Oelgefäss, oder irgendwas andres Geringfügiges, oder ein dem Gym-nasion gehörendes Geräth entwendet, was mehr als zehn Drachmen beträgt, — soll mit dem Tode bestraft werden."

Lukian in seiner Schrift *περὶ γυμν.* führt den Solon und Anacharsis als Zuschauer der gymnischen Uebungen in das Lykeion, wo sich beide, als die Sonnenstralen das Haupt des jungen Skythen belästigen, auf bequeme Sitze unter schattigen Bäumen niederlassen.

Die drei Altgymnasien waren angesehn wie heilige Orte, denn das Lykeion war dem Apollon, der Kynosarges dem Herakles, die Akademie dem Heros Akademos ge-weiht. Der Kynosarges, östlich von der Stadt unfern dem Ilyssos gelegen, besass ein altes Herakleion, welches Heiligthum des Kraftgottes mehrmals von Herodot er-wähnt wird. Man sah hier Altäre des Herakles und der Hebe, der Herkulesmutter Alkmene und des Herkulesgefährten Iolaos, des Wagenlenkers. Bekannt ist dies Gymnasion auch durch den jungen Themistokles, der seine Jugendgenossen klüglich von den Uebungsplätzen der vollbürtigen Bürgersöhne, zu welchen er nicht gehörte, auf den der Nothoi d. h. auf den Kynosarges lockte, wodurch er den verhassten Un-terschied aufhob. — Bezüglich der Akademie, welche sechs Stadien von der Stadt lag, wird erzählt, dass Hipparchos, der Sohn des Pisistratos, sie mit Mauer umgeben und dass er die umliegenden Sümpfe ausgetrocknet und Platanen umher gepflanzt habe. Auch waren schon in Altzeiten die Morien oder heiligen Oelbäume, laut der Sage entsprossen vom ältesten in der akropolischen Halle des Pandrosos, hieher ver-pflanzt worden. Kimon aber machte die Akademie, laut Plutarch, aus einem trock-nen Orte zu einem schönen bewässerten Haine mit offenen hellen Dromen oder Laufbahnen und mit schattigen Promenaden.

Ausgedehnter, vollständiger und prächtiger wurden die Gymnasien erst nach

den Perserkriegen, welche dem hellenischen Leben so kräftigen Aufschwung gaben. Es entstanden glänzende Gymnasialbauten zur Zeit des Perikles, noch mehr zuzeiten Alexanders des grossen Makedoniers, und mit verschwendrischem Aufwand unter der Cäsarenherrschaft der Römer. Als Theile der Gymnasien und Palästren Athens finden wir bei Platon und andern selbzeitigen hellenischen Autoren angeführt das Efebeion (Uebungsraum der Jünglinge), das Apodyterion (Entkleidungsraum), das Elaiothesion (Oelungsraum), das Konisterion (Einstäubungsraum), das Balaneion (Badraum) oder die Lutra, Lutrones (Bäder), das Pyriaterion, das Sfairisterion (Ballspielsaal, ursprünglich ein für die *σφαιρεῖς*, für ins männliche Alter übertretende Jünglinge, bestimmter Raum), die Xystoi, den Dromos Katastegos und eine *αὐλὴ ἔξω* (*ἐν τῷ αἰθρίῳ*), eine Vorhalle. Die Gestaltung der einzelnen Theile, ihre Verbindung und die Konstruktion des Ganzen lässt sich jedoch hier nicht so bestimmt nachweisen wie in den Anlagen spätrer Zeit, von welchen Vitruv eine Normalzeichnung gegeben. Bei seiner Darstellung hatte dieser römische Architekt nur die Uebungsplätze seiner Zeit im Auge; als Muster aber mochte ihm vorleuchten die schöne Palästra zu Neapolis. Auch die verschiednerorten aufgefundnen Baureste von Gymnasien lassen uns über die ältere Art der Anlagen im Dunkel, denn grösstentheils ergeben sich aus den Umrissen dieser Ruinen nur Spuren von spätern Anlagen, in welchen Bäder und Gesellschafträume die umfassendsten und wichtigsten Theile ausmachten. Wir wissen, wie sich während der römischen Cäsarenherrschaft, nachdem die alte klassische Sofrosyne des innern Lebens versiegt war, das Streben nach blendendem Glanz und nach Grossartigkeit in den äussern Formen offenbarte, dass es sich besonders in ungeheuren Bauten verschiedner Art kundgab, daher auch die Gymnasien und Palästren dieser Zeit den grössten Umfang erhielten und sich zu den schönsten Architekturen erhoben, in welchen für Bequemlichkeit und Ausschmuck aller Art bis zum Ueberflusse gesorgt ward. Auffallend aber zeugt es von der verderblichen Richtung, welche später das Leben genommen, dass die Gymnasien und Palästren als Tummelplätze männlicher Uebungen immer mehr von ihrer ursprünglichen Bedeutung verloren und dass nun das Bad, welches in ältern Zeiten nur als ein der Gymnastik dienendes Mittel untergeordnet war, an die Spitze trat. Bei den weit und prächtig gebauten Thermen der Römer besagt schon der Name, dass man das Baden voran und die strengere Körperübung nachsetzte; wol waren Uebungsplätze (*palaestrae, sphaeristeria*) mit den Thermen verbunden, aber sie traten bescheiden zurück vor den viel grösseren Badräumen. Auch in Griechenland erhoben sich in der spätern Zeit glänzende Balaneia, in welchen die Ringplätze zwar nothwendige Räume waren, aber nicht die Hauptsache ausmachten. So das musterhafte, durch Lukians Beschreibung bekannte Balaneion des Hippias, worin mehre Palästren angebracht waren.

Sowie den Hellenen das Gymnasion neben den gymnischen Uebungen auch ein Ort der Erholung, des geselligen Verkehrs und geistiger Unterhaltung wurde, so waren die Thermen den kaiserzeitigen Römern ein Lieblingsaufenthalt, denn der Gebrauch war allem Volke freigestellt und sie wurden alltäglich so stark besucht, wie etwa unsre Kirchen an Festtagen besucht zu sein pflegen. Mit diesen Thermen war immer ein *Gymnasium* oder eine *Palaestra* und ausserdem ein *Sphaeristerium* verbunden; mit den Titusthermen verband sich ein Athletenplatz, wie wir durch die Inschriften auf sechs dort gefundnen Marmortafeln wissen.

Nachdem die Wissenschaften in den hellenischen Gymnasien bequeme Sonderräume bekommen, hatte nun ein vollständiges Gymnasion dreifache Bestimmung und dieser entsprechend drei Hauptabtheilungen, von welchen die eine den Leibesübungen, die andre den Badungen, die dritte den Geistesübungen, den filosofischen und rhetorischen Unterhaltungen gewidmet war. *M. Vitruvius Pollio*, welcher uns in seiner Musterpalästra ein Produkt der Anschauung von den besten Anlagen seiner Zeit (der Augustischen) gibt, theilt die ganze Anlage eines vollständigen Gymnasion allerdings in drei Haupttheile, bezeichnet aber die Badräume nicht als besonderen Theil; in seiner Beschreibung (im 5. Buche *de architectura*) theilt sich das Gymnasion in die Palästra, in die Xysten und das Stadium. Das ganze Gymnasion mit dem Namen Palästra belegend, schickt er seiner Beschreibung die Erklärung voraus: er wolle die Anlage und Bauart einer Palästra, wie diese bei den Griechen eingerichtet sei, ausführlich darlegen, denn diese sei kein italisches Institut. Seine Angaben sind folgenden Lauts. Die Peristylia in den Palästren sollen in Gestalt eines Quadrats oder Oblongums zwei Stadien im Umfange haben und aus vier Säulengängen bestehn, und zwar aus drei einfachen und einem doppelten gegen Mitternacht gerichteten, damit bei stürmischem Wetter der Regen nicht in den inneren Theil hineinschlagen könne. In den drei einfachen Säulen-

gängen sollen geräumige Säle mit Sitzen eingerichtet werden, wo Filosofen, Rhetoren und andre Freunde der Wissenschaften sich plaziren und unterhalten können. Der doppelte Säulengang soll in der Mitte ein *Ephebeum* enthalten, d. h. einen geräumigen Saal mit Sitzen um den dritten Theil länger als breit, mit einem *Coryceum* und einem an dieses stossenden *Conisterium* auf der rechten Seite, nächst dem Conisterium das Kaltbad (*λουτρὸν*) in dem Winkel des Portikus. Auf der linken Seite des Efebeums der Beölungsraum (*elaeothesium*), nächst diesem das Abkühlungszimmer (*frigidarium*), von diesem soll der Weg in das Heizzimmer (*propnigeum*) in der Ecke des Säulenganges führen. Nächst diesem soll nach dem Innern zu, dem Frigidarium genüber, das gewölbte Schwitzzimmer (*concamerata sudatio*) angebracht werden, doppelt so lang als breit, mit einem trocknen Schwitzbad (*laconicum*) in einem der Winkel. Diese Räume zusammengenommen machen die eine Hälfte der vitruvischen Palästra aus. Den zweiten Theil derselben sollen drei Säulengänge bilden, von welchen der eine denen entgegenstösst, welche sich aus dem beschriebenen Peristylium der Palästra herausbegeben; die beiden übrigen rechts und links sollen *porticus stadiatae* sein, d. h. von der Länge eines Stadiums. Der mitternächtig gelegne dieser Säulengänge soll ein doppelter sein mit der grössten Breite. Die einfachen Säulengänge sollen zehn Fuss breite Seitenwege haben, die Mitte soll zwölf Fuss breit und zwei Stufen tiefer als die Seitenwege sein, damit die bekleideten Zuschauer auf den Seitenwegen nicht von den nackten und mit Oel gesalbten Athleten berührt und befleckt würden. Diese Säulengänge wurden von den Griechen *ξυστοὶ* genannt, und in diesen bedeckten Portiken übten sich die Athleten während des Winters oder bei rauher Witterung überhaupt. Die Xysta dagegen, aus Gängen und mit Estrich belegten Ruheplätzen bestehend, sollen innerhalb der beiden Säulengänge zwischen Platanen und Buschwerk angelegt werden. Neben diesen sollen die freien unbedeckten Bahnen (*hypaethrae ambulationes*), von den Griechen *παραδρομίδες*, von den Römern *xysti* genannt, hinlaufen, in welchen auch während des Winters bei heiterem Himmel die Athleten ihre Bestrebungen zu verfolgen pflegten. Nach den genannten Räumen soll als dritter Theil der ganzen Palästra das Stadium folgen und so eingerichtet sein, dass eine grosse Menschenmenge die Wettkämpfe der Athleten schauen könne. Soweit die Beschreibung des Vitruvius in dessen fünftem Buche *de Arch.* Man vermuthet, dass er vornehmlich das Prachtgymnasion der grossgriechischen Neapolis im Auge hatte. Dass nicht alle grossanlagige Uebungsplätze auf diese Weise eingerichtet waren, beweisen die Ruinen der Gymnasien zu Pergamus und Efesus. Statt der Säulengänge finden sich hier z. B. geschlossene Hallen, Kryptoportiken mit vortretenden Pfeilern an beiden Seiten für die Filosofen und Rhetoren.

Da Vitruv von zwei gewöhnlichen Gymnasiontheilen, dem Apodyterium und Sfäristerium, keinen Bemerk macht, so hat man sich, um dem Mangel abzuhelfen, an das von ihm angegebne *Coryceum* gehalten und dasselbe bald für das Apodyterium (Entkleidungszimmer), bald für das Sfäristerium (Ballzimmer), oder gar als den Zwecken Beider dienendes genommen. Den Namen hatte das Coryceum von *κώρυκος*, einem ledernen Sacke, der mit Feigenkörnern oder mit Mehl oder auch mit Sand gefüllt war und an der Decke befestigt herabhing. Obwol nun das Sackspiel (Fortstossen des Sackes, um den rückfahrenden aufzufangen) nur im Auffangen etwas Aehnlichkeit mit dem Ballspiel darbot, so lässt sich doch denken, dass mit dem Namen des einen Spiels sich hie und da auch die Räumlichkeit des andern bezeichnete.

Der nur einem Theile des Gymnasions gebührende Name Palästra, unter welchem Vitruv die ganze Gymnasialanlage aufführt, bezeichnet ursprünglich einen Uebungsplatz für das Ringen, und zwar zunächst den Ringplatz der Knaben. Pausanias berichtet, dass nach Erfindung der Ringkunst durch Theseus später auch Ringschulen, *πάλης διδασκαλεῖα*, entstanden seien. Was konnten diese andres sein als *παλαίστραι* oder wenigstens die Grundlagen derselben? Die Palästren bestanden vor Einrichtung der öffentlichen Gymnasia schon als Privatanlagen und wurden auch durch die grossen von Staats wegen errichteten Anstalten keineswegs verdrängt. Als kleinere von Privatpersonen ausgehende Schulen führten sie zur nähern Bestimmung gewöhnlich ein Prädikat, entweder vom Erbauer oder vom Eigenthümer, oder auch von einem Lehrer; so gab es zu Athen z. B. *παλαίστραι Ταυρέου, Σιβυρτίου, Ἱπποκράτου, Λυκούργου*. In ihnen konnten, abgesehn vom Wettlauf, dieselben Uebungen wie im Gymnasion getrieben werden. Ursprünglich nur für die Knaben bestimmt, dienten die Palästren zuletzt der männlichen Jugend überhaupt. Da nun die grossen Gymnasien sich aus der kleinern Palästra entwickelten und ein Haupttheil des Gymnasions selbst die Palästra hiess, die privaten Palästren

aber immer in grösserer Anzahl vorhandenwaren, so ist leicht begreiflich, dass man sich später oft über die unterscheidende Bezeichnung der Staatsanstalten hinwegsetzte und auch die Gymnasien mit dem Namen der Palästren begriff.

Athens öffentliche Anstalten, die Mustergymnasien der alten Welt, waren theils auf Kosten des Staats, theils durch freiwilligen Aufwand wolhabender, patriotischer und nach Ruhm und Glanz strebender Männer gegründet, erweitert und verschönt worden. Zu den drei alten Gymnasien, dem Lykeion, dem Kynosarges und der Akademie, deren wir schon gedacht haben, gesellten sich später hier noch das nach seinem Gründer benannte Ptolemaion, unweit von der neuen Agora, das Diogeneion und das Gymnasion des Hermes, letztes in einer der Stoen, welche sich vom piräischen Stadtthore bis zum innern Kerameikos erstreckten. Diogeneion und Hermeion scheinen jedoch keinen grossen Umfang gehabt zu haben. Endlich bekam Athen noch ein hundertsäuliges Gymnasion, womit sich Kaiser Hadrian den Athenern empfehlen wollte und wofür er den Säulenmarmor aus Lybien holen liess.

Stolz wie Athen auf seine Altgymnasien konnte Elis blicken auf seine alterthümliche Musteranstalt, welche sich auf der Uferfläche des Peneios ausdehnte. Herakles, erzählte man, habe einst den Dienst gehabt, die auf dem üppigen Boden immer neu emporsprossenden Disteigewächse Tag für Tag auszuroden, wovon der ganze Platz den Namen Xystos (Glattboden) erhalten habe. Innerhalb der grossen Ringmauer lagen verschiedne abgesonderte Rennbahnen, begrenzt durch hohe Platanenreihen; die eine, die sogen. heilige Bahn, war zum Wettkampfe, die andern zur Uebung bestimmt. Im Plethrion wurden die Kämpfer nach ihrem Alter und ihren verschiednen Kampfarten von den Hellanodiken in Gruppen zusammengestellt. Die heilige Bedeutung des Raumes erkannte man an den Altären des idäischen Herakles, des Eros und Anteros, der Demeter und ihrer Tochter; auch am Grabdenkmale des Achill, welchem zu Ehren die Frauen vor Anfang des grossen Eleierfestes eine abendliche Todtenfeier begingen. An den Xystos stiess ein kleineres Gymnasion, ein umschlossenes Viereck, das Tetragonon, mit Uebungsplätzen für die Athleten; endlich kam man in einen Raum, der seinen Namen Maltho angeblich von der weichen elastischen Natur des Bodens hatte. Dieser Raum war während der ganzen Eleierfestzeit den Jünglingen zum Gebrauche geöffnet. In einem Winkel der Maltho sah man ein (vermuthlich wandeingelassnes) Brustbild des Herakles, und auf einem der Ringplätze ein Relief mit dem Ringen um die Palme zwischen Eros und seinem Antipoden. Am Eingange der Maltho stand jederseit ein Erzbild des Serapion, der als Knabe in der Haltung eines Faustkämpfers dargestellt war. Der olympische Kranz, den er trug, war ihm im J. 88 nach Kristus zuerkannt worden, weil er in einer Zeit grosser Theurung Zufuhr aus seiner ägyptischen Vaterstadt Alexandreia nach Elis bewirkt hatte. Bezeichnend ist für die öffentlichen Verhältnisse der Eleier, dass auch ihr Rathhaus im Gymnasion lag: es hiess nach seinem Erbauer das Lalichmion und hatte selbst eine agonistische Bedeutung, indem es zum Vortrage freier Reden und zur Vorlesung neuer Schriftwerke benutzt ward. — Man hat sich das elische Gymnasion mit seinen drei grossen Abtheilungen zu denken wie ein ganzes für sich ummauertes Stadtviertel. Es war der Hauptschmuck der Eleierstadt, eine Musteranstalt für Hellas, die Vorschule für Olympia in körperlicher und geistiger Gymnastik. Um die Zeit der olympischen Feier ward es zum Sammelplatz der edelsten Jugend aus allen Hellenenlanden, denn einen Monat lang vor Beginn der Festspiele mussten die Preisbewerber vor den Hellanodiken ihre Prüfung bestehn und Viele mochten aus Wahl die vollen zehn Monde der gesetzlichen Vorübungen in Elis durchmachen. So hatten die Eleier, da sie Olympia nicht verlegen konnten, doch ihre Stadt zur Vorhalle des Heiligthums gemacht und ihr Gymnasion zum ersten Griechenlands.

Vom Gymnasion zu Olympia wissen wir nur, dass es, ausserhalb des engen Tempelhofes gelegen und einer freien Wald- und Flusslandschaft benachbart, offene von Hallen eingefasste Uebungsplätze enthielt und dass in seinem östlichen Säulengange sich Wohnungen befanden, die nach Abend und Mittag gerichtet waren.

Argos rühmte sich des grossen Gymnasions, welches vom Kylarabos den Namen Kylarabis (auch Kyllarabis und Kylabaris geschrieben) führte. Aus einer Stelle bei Lukian erhellt, dass es von bedeutendem Umfange war, vielleicht umgeben von Freiplätzen und Baumgängen. Hier übte sich während seines argivischen Aufenthaltes der junge Aratos.

Zu Delfi steht noch ein Theil der Mauern des Gymnasions aufrecht, Zeugniss gebend von der Kolossität der Anlage. Immitten steht jetzt das Panagiakloster, dessen Schlussmauern nach Kastri hin eben Reste der Gymnasialmauern sind und das

sich mit sechs Marmorsäulen schmückt, die von der Gymnasialhalle übriggeblieben. Zwei Säulen erscheinen noch als Portikusstützen; die vier andern, sehr vollständig erhalten, stehen in der Kapelle.

Zu Alt-Korinth stand das berühmte Gymnasion bei der Lernaquelle, das bei Zerstörung der Stadt durch die Römer ganz vernichtet und im cäsarischen Neu-Korinth (*Colonia Julia*) nicht wiederhergestellt ward.

Zu Pellene im östlichen Achaja stand das alterthümliche Gymnasion an der Agora. Dasselbe hatte für das öffentliche Leben der Pelleneer um so grössere Bedeutung, da Niemand in die Bürgerlisten aufgenommen werden durfte, welcher nicht dort die gesetzmäsigen Uebungen vollendet hatte. Einen Schmuck gab der Anstalt die Marmorstatue des Dryonsohnes Promachos, welcher in Krieg und Wettkampf den höchsten Heldenruhm erworben hatte und somit allen spätern Geschlechtern vorleuchtete.

Zu Megalopolis im obern Alfeiosthale des offnen Arkadiens stand das G. wiederum an der Agora. Es begrenzte an der westlichen Seite den Marktplatz und lag hinter dem Tempelbezirke der grossen Göttinnen, sodass es sich der westlichen Stadtmauer am nächsten befand.

Das Messenische G. lag, dem Periegeten Pausanias zufolge, ebenfalls in Nähe des Stadtmarkts. Wahrscheinlich war seine Lage am Bache von Mauromati, woran auch das Stadion lag, von dem noch ausgedehnte Ruinen zeugen. Pausanias fand das Gymnasion mit Kunstwerken ägyptischer Männer und das Stadion mit dem Erzbilde des Landesheroen geschmückt.

Zu Troizen im halbinsligen Argolis bestand nicht nur das Stadion, dessen oberes Ende (östlich von den Ruinen einer byzantischen Episkopi) vorhandenist, sondern auch laut Inschrift auf einem der zahlreich dortliegenden Trümmersteine ein Gymnasion, wie solches überhaupt in der Nähe des Stadions, des Tummelplatzes der Athleten, nicht fehlen durfte.

Sikyon im Asoposthale der Landschaft Argolis besass ein unfern der Agora angelegtes Gymnasion, zu dessen Umgebung wol das neben dem Theater gelegne Stadion gehörte. Das G. der Sikyonier war ein Herakleion, ein dem Herakles geweihtes, geschmückt mit einem kraftgöttlischen Marmorbilde von der Hand des Skopas.

Nach diesen peloponnesischen Gymnasien mag Hinweis folgen auf die grossgriechischen. Die Städte Grossgriechenlands, wozu wir die auf der Trinakria mitrechnen, blieben in solchen öffentlichen Anstaltbauten durchaus nicht hinter den Mutterstaaten zurück. So hatten Kroton, Taras (Tarent), Neapolis und Syrakus Gymnasien aufzuweisen, die sich den herrlichsten Anlagen in Hellas vergleichbarmachten.

Ueberall, wo hellenische Sitte und Bildung herrschten, hatte jede auch nur einigermasen bedeutende Stadt wenigstens ein anschnliches Gymnasion. Grosse und schauwürdige Anstalten fand man in den kleinasiatischen Städten Efesus, Smyrna, Alexandria Troas, Pergamus und Hierapolis. Ihren Umfang und ihre Einrichtung bekunden noch Ruinen. Auch in der ägyptischen Alexandria glänzte eine solche hellenische Prachtanlage. Die besterhaltnen Ueberreste hat man vom G. zu *Efesus* (dem prächtigsten in Asien, aus Hadrians Zeit) und von jenen zu *Alexandria Troas* und *Hierapolis*, welche durch Cockerells Zeichnungen bekannt sind. Nach britischen Vorarbeiten wird uns in H. W. Eberhards Werke über die Alterthümer Ioniens der ungeheure Efesische Bau in seinen Trümmern gut veranschaulicht, ebenso die grossartige Gymnasialruine von Alexandria Troas.

[Literatur: *Vitruvii de architectura l. V., c.* 11. *de palaestra.* — Lukians Dialog: *Ἀνάχαρσις ἢ περὶ γυμνασίων.* — *Petri Fabri Agonisticon.* — *Mercurialis de arte gymnastica.* 1573. — *Aulisius de gymnasii constructione.* — *Ignarra de palaestra Neapolitana.* — Stieglitz' Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer. 1801. — Hirts Lehre von den Gebäuden bei den Griechen und Römern. 1827. — Leakes *Topographie of Athens*, 1821, und *Tour in Asia minor*, 1824. (In letztem Werke Plan der Palästra.) — Eberhard und Wagner: Alterthümer von Ionien. Alterthümer von Athen und andern Orten Griechenlands, Siziliens und Kleinasiens, gemessen von Cockerell, Kinnaird, Donaldson, Jenkins, Railton. 1833. — Otfr. Müllers Archäologie der Kunst. 1835. — Joh. Heinr. Krauses Theagenes oder wissenschaftliche Darstellung der Gymnastik, Agonistik und Festspiele der Hellenen. 1835. Desselben „Gymnastik und Agonistik der Hellenen aus den Schriften und Bildwerken", 1841. (Mit 28 Kupfertafeln.) — Jäger: die Gymnastik der Hellenen in ihrem Einfluss aufs gesammte Alterthum und ihrer Bedeutung für die deutsche Gegenwart. Gekrönte Preisschrift. 1850.]

Gymnasiarch, *γυμνασιάρχος, gymnasiarchus,* in späterem Laut *γυμνασιάρχης, gymnasiarcha,* — bei den Hellenen ein von den Bürgerklassen auf Zeit gewählter Staatsbeamter, betraut mit der Leitung der Gymnasialangelegenheiten, welche zu verschiednen Zeiten und wol auch an verschiednen Orten eine engere oder weitere Ausdehnung hatten. Der öffentliche Dienst desselben gehörte zu den grossen Staatsleistungen, welche nach Schätzung des Vermögens bestimmt nur Sache der Reichen waren. In Inschriften aus der ältern Hellenenzeit erscheint er so hochgestellt, dass sein Name unmittelbar nach dem des Archonten folgt. Dagegen wird er in gymnasialischen Inschriften spätrer Jahrhunderte erst nach dem Kosmetes (dem „Ordner", der in spätrer Zeit als höchster Vorstand waltete), bisweilen auch erst nach dem Sofronisten (Sittenhüter) und manchmal auch gar nicht genannt. Dass der mit der Gymnasiarchenwürde verbundne Aufwand bedeutend war, geht schon daraus hervor, dass die Gymnasiarchie sowol mit den beiden übrigen grossen regelmäsigen Staatsleistungen, der Choregie und Hestiasis, wie auch mit der nicht regelmäsigen kostspieligen Trierarchie auf eine Linie gestellt ward. Reiche, glanzliebende, freigebige Gymnasiarchen thaten gewiss oft mehr als sie schuldigwaren. So der überall die höchste Spitze ersteigende Alkibiades. Der gesetzlich zu machende Aufwand des G. aber bestand in Beköstigung der Efeben, welche ihre Vorübungen zu den festlichen Spielen hielten, in Lieferung das Salböls für die jungen Ringer und in Beschaffung des Ausschmucks des ganzen Gymnasions oder wenigstens des Kampfplatzes für die Zeit des Festes. Auch hatte der G. heilige Opfer zu verrichten, so wenigstens zu Olympia. Er leitete Festaufzüge der Knaben und Jünglinge zur Gedächtnissfeier grosser Männer. Er stellte ferner auch wol zuweilen Preise aus eignen Mitteln für die Wettkämpfenden auf. Seine Pflicht blieb eine bestimmte für die Leitung gewisser festlicher Agone und er war für die Dauer seiner Amtszeit der eigentliche Gymnasialmagistrat, dem über alle, welche die gymnischen Uebungen trieben, eine gewisse Gerichtsbarkeit zustand. Zeichen seiner richterlichen Gewalt soll ein Stab gewesen sein und zu Vollziehern seiner Befehle soll er gewisse Vorausläufer (Pedelle nach unsern Begriffen) gehabt haben. Vom Römer Antonius wird erzählt, dass er zu Athen seine Feldherrninsignien abgelegt und sich als Gymnasiarch getragen habe, in welcher Würde er im Mantel und in weissen Schuhen erschienen sei. Ueberwiesen war der Gymnasiarchie auch die Lampadarchie, die Leitung und Kostenbestreitung des Fackellaufes, eines in Griechenland und besonders zu Athen sehr beliebten Wettlaufes mit brennenden Fackeln, wofür eine Menge Bezeichnungen gäng und gebe waren. (Agon Lampados, Lampadeforia, Lampadedromia, Lampaduchos Dromos, Lampadodromikos Agon, Lampadikos Agon, auch blos Lampas.) Bei den Athenern erstreckte sich dieser Feuerlauf vom Altare des Prometheus in der Akademie, wo die Fackel gezündet wurde, bis zur Stadt. Dies Laufen wurde zu Ehren der Feuergötter gehalten, an den grossen und kleinen Panathenäen, an den Hefästeen, an den Prometheen, am Feste des Pan und der Artemis Bendis. Die Kunst bestand darin, im Raschlaufe die Fackel brennend zu erhalten bis zum Ziele, wie Einige angeben, wie aber Andre berichten, bis zum folgenden Fackelträger, welchem nun dieselbe, falls sie noch brannte, übergeben ward. Nach erstgenannter Weise fiel der Preis demjenigen zu, welcher im schnellsten Laufe die lebendige Fackel bis zur bestimmten Stelle brachte, was darum schwer zu erreichen war, weil man sich dabei der Wachsfackeln bediente, die auf mit Schilden versehenen Lichtträgern getragen wurden. In andrer Weise bezeichnet Pausanias den Lichterlauf. War, laut seiner Angabe, die Fackel des Ersten erloschen, so hatte der Zweite auf Sieg zu hoffen, und so weiter. Nach letzter Weise war also Sieger, wer im Raschlaufe die flammende Fackel bis zum nächsten Fackelburschen bringen konnte. Diejenigen Gymnasiarchen, welche durch glänzende Vorrichtungen und durch wolgeübte Fackelläufer am Meisten zur Festverherrlichung beigetragen, erhielten öffentliche Belobung, die sich bis zur Namensverewigung in Steininschriften steigerte.

Verschieden vom Gymnasiarchen war der Xystarch [*ξυστάρχης, xystarcha*]. Letzter ist ein Würdenträger, der nur in der spätern Zeit und zwar zuzeiten der Kaiserherrschaft erscheint. Der Xystarch wird nicht als gymnastische Behörde der Efeben in den Gymnasien oder der Knaben in den Palästren genannt, sondern immer als agonistische Behörde, immer nur als Vorsteher der Athleten. Da die Athleten ursprünglich dem Xystos angehörten und auch Xystiker genannt wurden, und da überdies zu Rom die „heilige xystische Synode" eine athletische Gilde von hohem Ansehn war, so lässt sich leicht die Bedeutung und Würde des Xystarchen erkennen. Zum Xystarch, zum Haupt und Obermeister der Athletenzunft, wurde gewöhnlich ein berühmter Athlet, ein Periodonike oder wenigstens ein Hieronike erhoben.

Der Erhobene behielt die Würde meist auf Lebenszeit. Zu beachten ist, dass die Xystarchie fast nur in Italien und vorzüglich zu Rom erscheint, wo dem titel- und ehrenreichen Träger dieser Würde auch die Aufsicht über die kaiserlichen Bäder übergeben war.

Gymnischer Bilderkreis, s. den betreffenden Abschnitt im Art. *Hellenische Kunst*.

Gynäkeion, griechischer Ausdruck für Frauengemach. Zu Rom wurde das Griechenwort nur gebraucht, um mit *Gynaeceum* das Harem vielliebender Kaiser zu bezeichnen.

Gynäkonitis, das Frauengehöft in der hellenischen Hausanlage. Vgl. den vom antiken Wohnhaus handelnden Abschnitt im Art. *Haus und Palast*.

Gyöngyös, ungarischer Markt in der Gegend von Erlau. Daselbst die Bartholomäuskirche mit 21 Altären und der Edelsitz des Freiherrn Orczy mit grosser kostbarer Waffensammlung.

Gyps, der wasserverbundne schwefelsaure Kalk, dem man durch Brennung sein Wasser entzieht und der als gebrannter wieder mit Wasser verbunden wird zur Herstellung einer Breimasse, die leicht zu behandeln ist und sich bald wieder härtet. So wird er mannigfach dienstbar der Ornamentik und Plastik. Entschieden bleibt der Gyps das gemeinnützigste Material für Formerei und Nachbildnerei. Kein andres Material hat so bequem gedient plastische Denkmäler aller Zeiten bekanntzumachen; durch den Gypsguss vertausendfältigt, sind diese allwärts eingewandert in die Paläste und Hütten. Vater der Erfindung des Gypsformens über Bildwerke, des sogen. Abgussnehmens, ist der frühe Hellene Butades, der sikyonische Töpfer zu Korinth (gewöhnlich *Dibutades* geschrieben nach lange unkorrigirt gebliebner Stelle bei Plinius). „Das Bild eines Menschen aber drückte in Gyps vom Gesichte selbst zuerst Lysistratos ab, Lysipps Bruder aus Sikyon, und seine Erfindung ist es, einen Ausguss von Wachs aus dieser Gypsform zu nehmen und denselben zu retuschiren (*emendare*). Er machte es zu seinem Hauptzwecke, die Aehnlichkeit in allen Einzelheiten (*similitudines*) wiederzugeben, während man früher bestrebt war so schön als möglich zu bilden.“ (*Plinius* im 34. Buche seiner *hist. nat.*) — Was die Italiäner in gypsgiesserischer Industrie geleistet, ist allbekannt; jünger aber nicht minder bedeutend sind die deutschen Verdienste darin; jetzt zumal sind die nürnbergischen nachbildnerischen Leistungen, für welche Fleischmann und Rotermundt namengeben, zu einer Bedeutung gediehen, wodurch ihnen Anerkennung und Bevorzugung bei aller Welt gesichert ist.

Unter den vielen Sammlungen von Gypsabgüssen nach Antiken hat besondre Berühmtheit die grosse Mengsische zu Dresden. Sie ist unstreitig eine herrliche Sammlung, die nur den Mangel an Planmäsigkeit bitter beklagen lässt. Unzweifelhaft würde sie weit nützlicher und lehrreicher sein, wenn sie nach einem kunsthistorischen Plane gesammelt und geordnet wäre. Hier wie anderwärts vermisst man schmerzlich an den Abgüssen jene höchst nöthigen Andeutungen, welche uns vergewissern, bis wieweit das Abbild die eigentliche Antike wiedergibt und von wo an es nur Restaurirtes zeigt. Denn nicht alle Restaurationen sind so plump gemacht, dass sie im Abguss des Ganzen sofort in die Augen sprängen.

Gypsstuck, s. *Stucco*, Stuck.

Gyselder, Joh., ein Niederländer des 17. Jahrh., von dem man ein Bild in der Staatsgallerie zu Wien vorfindet. Es schildert die Götterbewirthung durch Filemon und Baucis. Bezeichnet ist das auf Holz gemalte (1′ 5″ hohe, 1′ 11″ breite) Stück mit



Gysens, s. Gyzens.

Gytheion, einstige Hafenstadt der Lakedämonier, jetzt eine Paläopolis genannte verödete Stätte am Golfe von Mani. Die Ruinen sind sehr ausgedehnt, zumal am Strande, von welchem sich Grundmauern über dreihundert Schritte weit ins Meer hineinziehen, Ueberreste der alten Dämme, die einst den künstlich ausgetieften Binnenhafen schützten. Am niedrigen Uferrande sieht man Ruinen eines Tempels und vielfach abgetheilter Badhäuser, deren Boden, zum Theil mit grobem Mosaik ausgelegt, nicht selten ganz unter Wasser steht. Landeinwärts ist die ansehnlichste Ruine das an die Felshöhen gelehnte, nach der Meerseite geöffnete Theater, das einzige von Gytheion übrige Marmorgebäude. Der Durchmesser beträgt 150 Fuss; die vorspringenden Flügel sind untermauert; die Sitzstufen sind fast sämmtlich von ihrer Stelle verschwunden, weil sie dem Anbau des jetzt umliegenden Weinbergs hinder-

lich wurden. Ueber dem nördlichen Flügel steht ein kreisrundes Gebäude von Quadern, das vierzehn bis funfzehn Fuss Durchmesser hat und bis an die ziegelgewölbte Decke zehn F. aus dem Schutte vorragt. Innen sind Spuren von farbigem Stuck. Auf der Burghöhe, wo die Athena als Schutzgöttin Tempel und Bild hatte, findet man jetzt nur rohes Gemäuer. Am östlichen Fusse derselben breitete sich auf niedrigen Terrassen die Stadt mit ihrem Markte aus, welchen die Standbilder des Herakles und Apollon, der sagenhaften Stadtgründer, schmückten. (Diese göttlichen Herren sollten sich nach Ausgleichung ihres Dreifussstreites hier in Frieden verbunden haben. Zugrunde liegt der Sage die Thatsache, dass minysche Geschlechter, Verehrer des Apollon Karneios, und Herakliden sich einst zur Gründung eines gemeinsamen Stadtherdes und einer Bürgergemeinde vereinigten.) Neben den Stadtgründern fand Pausanias auf der Agora als Dritten im Bunde den Dionysos, den Gott des Landvolks neben den Göttern der städtischen Geschlechter. An der Seite des Platzes fand er einen Apollon Karneios (dessen Heiligthum laut einer erhaltnen Inschrift von Filemon, dem Sohne des Theoxenos, etwa im ersten Jahrhundert vor Kristus wiederhergestellt worden), ferner ein Heiligthum des vorzugsweis in Lakonien verehrten Ammon und des Asklepios, dessen Tempel verfallen war, wiewol das eherne Gottbild noch darinstand; endlich ein Heiligthum der Demeter und ein Standbild des Poseidon Gaiaochos. Die noch heute fliessende Asklepiosquelle in der Mitte zwischen Strand und Burg gibt für die Lage des Marktes den sichersten Anhalt. Die sogen. Kastorpforten scheinen Ober- und Unterstadt verbunden zu haben.

Nachdem Lakonien ganz dorisch geworden, behielt Gytheion seine Bedeutung als wichtigster Hafenplatz des Binnenlandes. Von hier ging der Weg nach den überseeischen Kolonien, von hier die Ausfuhr von Landesfrüchten, woran Lakonien Ueberfluss hatte, nach Korinth und Athen. Hier war der Standort der Flotte, welche die Küsten sicherte, und je mehr Sparta auf Gründung einer Seemacht bedacht sein musste, um so belebter und wichtiger wurde die Stadt der Gytheaten. Daher war sie seit Themistokles' Zeiten ein Zielpunkt attischer Seezüge. Auch nachdem die Lakedämonier, gebeugt durch die Niederlagen bei Naxos und Kerkyra (376 und 373 vor Kr.), von allen grössern Seeunternehmungen wieder abstanden, blieb Gytheion eine ansehnliche Stadt. Unter Nabis war es nächst Sparta der festeste Platz Lakoniens, stark ummauert, volkreich und mit Allem versehn, was zur Abwehr feindlicher Angriffe dienen konnte. Als die Gytheatenstadt trotzdem von *Titus Quinctius* infolge angestrengter Belagrung (195 vor Kr.) bezwungen ward, war die Macht des spartischen Tyrannen (Fürstbürgers) und zugleich die von Sparta gebrochen. Für Gytheion aber begann eine Zeit neuer Blüte, denn entzogen der hemmenden Oberherrschaft Sparta's ward es ein Hauptort des freien Lakoniens und eine selbständige Handelsstadt. Fast alle Baureste, welche die Höhen und die vorliegende Ebene bedecken, sind anscheinend aus der Kaiserzeit, — Ziegelbauten mit Mörtel, hie und da mit Zwischenlagern von Felssteinen. Der Ausfuhrhandel steigerte sich durch die Eröffnung der Porfyrbrüche; auch erblühte die Purpurfischerei, welche gewiss mit mancherlei Industrieanlagen verbunden war. Derselben Zeit gehören die gemauerten Grabkammern an, welche im Rücken der Stadt liegen, und die zweifache Wasserleitung.

Ueber einen starken Bach führt der Weg am Fusse des Rebenberges Larysion hin nach der heutigen Stadt Marathonisi, welche erst seit Anfang unsers Jahrh. (im Bereiche des einst Migonion genannten Uferstriches) erbaut ist. Oberhalb des Weges sieht man eine felsgehauene, über dreissig Fuss breite Nische mit einem Sitzblock und einer Fussspur davor. Dieser Felssitz ist wahrscheinlich derselbe von der Sage bestimmte, auf welchem, drei Stadien südlich von Gytheion, Orest von seinem Irrsal ausruhte. Vor der Nische steht eine alterthümliche Inschrift, die noch unentziffert geblieben. (Vergl. *Ernst Curtius:* Peloponnesos II., Landsch. Lakedämon.)

Gyzens, Pieter, niederländischer Landschafter und Lebenmaler aus der Schule des Jan Breughel. Man gibt als sein Todesjahr 1670 an, was aber fraglich bleibt. Dieser Genrelandschafter hat zwar nicht die Kraft und Fülle seines Lehrmeisters, macht sich aber anziehend durch den Sinn für das Anmuthende und Feinreizige, der aus seinen Landschaftkompositionen spricht. Berlins Museum besitzt von ihm zwei Stücke. Das eine (auf Holz gemalt) zeigt uns den klaren Spiegel eines von leichten Baumgruppungen umgebenen Sees und zur Seite ein stattliches Schloss nebst vornehmen Herren, welche einen gehetzten Hirsch durchs Wasser verfolgen. Das Bild hat einen kühlbläulichen Ton, der ihm den ansprechenden Karakter eines Herbstmorgens verleiht. Im zweiten (auf Kupfer gemalten) Stücke, einem Bildchen von nur 6" Höhe bei 8" Breite, geniessen wir die Innsicht eines holländischen Dorfes mit

allerlei Volke, das sich zu Wagen, zu Pferd und zu Fuss zeigt. Vor einem Hause bemerkt man eine mahlhaltende Gesellschaft. Alles in feiner, zierlicher Behandlung. Das Dorfstück trägt volle Bezeichnung: *P. Gysens fecit.*

H.

Haach, Ludwig, Geschichtmaler, geb. 1813 zu Dresden, gest. 1842 zu Rom. Die Lebensgeschichte dieses frühverstorbnen Künstlers bietet so interessante Momente, dass sie etwas ausführlicher erzählt zu werden verdient. Schon in der Wiege verlor Ludwig Haach seinen Vater, der eine der niedersten Servitenstellen am sächsischen Hofe bekleidete. Die Mutter zog nach ihrem heimatlichen Meissen, wo sie von kargem Einkommen eher zu leben vermochte. Nachdem Ludwig zu Meissen die ersten Knabenjahre durchspielt und nachdem er die Klassen der gewöhnlichsten Schule durchgemacht, besuchte er die dortige Zeichnenschule. Der Knabe überraschte seine Lehrer, zeichnete bald mit Lust und Geschmack sowol die vorgelegten Muster, wie die in Gips nachgebildeten alten Kunstdenkmale, und gewährte der Mutter bald die fröhliche Aussicht, den Sohn nach seiner Konfirmation in der Meissnischen Porzellanfabrik als Porzellanmaler angestellt, ihn, und sich in ihm solchergestalt versorgt zu sehen. Ludwig sah aber schon früh ein, dass er, einmal in der Fabrik angestellt, mehr Handwerker als Künstler sein, auf alles eigne Schaffen verzichten müsse, und verschwor sich gegen diese Bestimmung mit aller seiner frühentwickelten Willenskraft. Er hatte ein Vorgefühl, dass er es zu etwas Höherem in der Welt bringen würde, fühlte einen ernsteren Beruf in sich, der ihm mit jedem Tage entschiedener in die Seele klang. Auf der Hofburg zu Meissen sind die Säle mit Bildern verziert, unter denen sich mehre bedeutende Kunstwerke italischer Schule befinden. Diese Säle, diese Bilder lockten den Knaben an, fesselten ihn solange, bis der Schlüsselbewahrer die Betrachtung unterbrechen musste, und weckten ihn zu jugendlichen Entwürfen. Wie Ludwig sein Jünglingsalter antrat, winkte ihm ein noch höherer Genuss, die bekannte Gallerie im benachbarten Dresden. So oft er einen freien Tag hatte, an welchem diese Gallerie geöffnet stand, eilte er die schönen Elbufer entlang und war nicht eher aus den Sälen der Gallerie zu ziehen, bis die Stunde des Schliessens geschlagen hatte. Bei sinkender Dämmerung zog dann der Träumer wieder zu seiner Heimatstadt zurück, oft wehmüthig, dass er sich von so viel Schönem und Herrlichem trennen müsse, oft aber auch von dem Gedanken erhoben, dass auch er berufen sei, so Schönes zu schaffen.

Jetzt war der Jüngling schon im Stande, mit seinen unentwickelten Gaben sich Einiges zu erwerben, sich durch seine Kunst einige Erleichterung in seiner Dürftigkeit zu verschaffen. Zufällig ward er mit einem Tischler in einem der schönen und reichen Elbdörfer bekannt, welcher viele Särge zu fertigen hatte, die für die wolhäbigen Landleute in ihrer Weise immer köstlich ausgestattet sein mussten. Ludwig übernahm es, für diesen Tischler die Särge mit Gewinden von Efeu und Immergrün zu umgeben, die er so schön hinmalte, dass Jedermann darüber erstaunte, sodass der Tischler die Sarglieferung für die ganze weite Gegend bekam. Wer weiss, wie viele Särge Ludwig nun gemalt haben, wie reichen Gewinnst er dabei sich erworben haben würde, wenn nicht sein Humor ihm diese für seine damaligen Umstände bedeutende Kundschaft aus der Hand gespielt hätte. Ein reicher Gutsbesitzer war gestorben und sollte, durch Haachs Kunst ausgestattet, zur Ruhe gebettet werden. Der Sargmaler setzte sich an seine Arbeit. Da aber der Verstorbene stets ein grosser Freund der Reben gewesen und seinen Tod ebenfalls durch zu reichen Genuss des Weines herbeigeführt hatte, umgab Ludwig den Sarg, statt mit dem gewöhnlichen Immergrün, mit den prächtigen Ranken der Reben. Der wolgelungene Sarg ward nun abgeholt, gefüllt und der Leichenzug begonnen. Erst bei dem Zuge war einem Beschauer der Sinn des ungewöhnlichen Laubgewindes beigekommen. Dieser theilte seinen Fund den übrigen mit und so schaute dann die zahlreiche, einflussreiche Verwandtschaft am Grabe das Zeichen und nahm es, vom Spotte der Andern gestachelt, für eine unerhörte Beleidigung. Der arme Maler hatte den harmlosen Scherz theuer zu zahlen, verlor durch die Verfolgung der Beleidigten seine ganze Kundschaft, die Erwerbsquelle, die ihm anfangs so erwünscht gekommen, die aber doch in ihrer steten Einförmigkeit zuletzt etwas Erdrückendes für den Jüngling haben musste. Ludwig, schon längst des Aufenthalts in Meissen überdrüssig, packte seine geringe Habe zusammen und miethete sich auf einem ärmlichen Dachstübchen in dem entlegensten Theile einer der Dresdner Vorstädte ein.

Bei seinen Leistungen sowol, als der Fürsprache, die er von Seiten der Gönner seines Vaters in der Hauptstadt fand, ward es ihm nicht sehr schwer, den Lehrern der Kunstschule empfohlen zu werden, und so hatte er denn bald und zwar im Jahre 1830 einen Platz auf der Kunstakademie. Litt der junge Künstler oft auch bittern Mangel, musste er in Dürftigkeit sich von einem Tag zu dem andern schleppen, so war er doch durch die Ueberzeugung, jetzt die rechte Bahn eingeschlagen zu haben, in der Hoffnung, sein Ziel zu erreichen, erhoben und beglückt, war er heiter und fröhlich, wo Andere von Leid niedergedrückt und erdrückt worden wären. Streifereien in den schönen Umgebungen der sächsischen Hauptstadt und Entwürfe zu künftigen Bildern waren ihm hinlängliche Erholung von den Arbeiten, die dem jugendlichen Muthe eher Spiele schienen..

Es konnte nicht fehlen, dass solche Hingebung an die Kunst, dass solche Gaben bald den Lehrern einleuchten mussten, ihm deren Achtung, deren besondere Pflege zuzogen. Vor Allen nahm sich der als Maler bekannte Professor August Richter des Jünglings an, ermunterte ihn in seinem Bestreben und verschaffte seinen Leistungen auch von andrer Seite Aufmerksamkeit und Anerkennung. Wie glücklich nun Ludwig unter diesen Umständen sich fühlte, wie fleissig er nach allen Richtungen hin arbeitete, so merkte er doch bald, dass er hier nicht an seiner Stelle sei, dass die Kunstschule, sowol was den Unterrichtsgang, wie das Kunstleben betraf, zu vielen unbefriedigten Wünschen anregte.

Es darf nicht verkannt werden, dass hier von den Zuständen des Kunstlebens die Rede ist, wie es sich vor 20 Jahren in Dresden befand, zu einer Zeit, wo die Kunstschule des Niederrheins, die Düsseldorfer, in ihrer ersten Blüte stand, wo der Ruhm ihrer jugendlichen Meister sich über ganz Deutschland ausbreitete. Auch die jungen Künstler Dresdens verlangten nach dem neuaufgegangenen Leben, und besonders fühlte Ludwig sich in heisser Sehnsucht an den Rhein gezogen, obschon ihm noch gänzlich die Mittel fehlten, um dem Rufe dieser Sehnsucht folgen zu können. Die Verhältnisse stellten sich jedoch von Jahr zu Jahr günstiger. Im J. 1835 erhielt er mit einigen andern hoffnungsvollen jungen Künstlern den Auftrag, die Räume des königl. Antikenkabinets, im sogenannten japanischen Palaste, im pompejanischen Stile mit Temperafarben auszumalen. Leider mussten die jungen Künstler sich an die Entwürfe halten, welche ein Andrer, ein geachteter Baukünstler, für diese Räume bereits entworfen, und so hatte die schöpferische Kraft, welche Haach innewohnte, keine Gelegenheit, sich in eignen Formen geltend zu machen. Gewisslich würde sie sich im günstigsten Falle geltend gemacht haben, obschon das Gebiet der römisch-griechischen Sagenwelt dem Jüngling fern lag und fern geblieben ist. Wo ihm indess nur freier Spielraum übrigblieb, benutzte er diesen zur Verschönerung und Veredlung des Werkes, das ihm auch, nachdem es vollendet war, einen nicht gemeinen Ruf, Anerkennung und neue Aufträge sicherte.

Ein Leipziger Buchhändler, Brockhaus, wünschte den Saal seines Hauses in enkaustischer Weise ausgemalt zu sehen, übertrug die Arbeit Haach mit voller Freiheit der Erfindung und Zusammenstellung der Bilder. Er sollte sich nur an die Darstellung des häuslichen geselligen Menschenlebens halten. Im J. 1836 begann er sein erstes bedeutendes selbständiges Werk, diesen Saal, und führte es so schön und reich aus, dass alle Stimmen sich einhellig zu seinem Lobe aussprachen. Die Wände des Saales bilden in ihren verschiedenen Feldern eine schöne Bildergallerie, die, wie ein gemaltes Lied von der Glocke, das ganze gesittete Menschenleben umfasst.

Auch der Hof nahm nun von der Kunst des Jünglings Kenntniss, benutzte dessen reiche Kunstgabe unter andern auch dadurch, dass er ihm die Beleuchtungsbilder bei verschiedenen Festgelegenheiten auftrug, worin der Künstler denn auch seinen Geistesreichthum, seine tiefe, gewaltige Laune spielen liess, dass fast zu bedauern ist, dass so viel Kraft oft an den Reiz eines einzigen Abends verwandt worden, oft ohne dass das rechte Verständniss des Gebotenen erblühen konnte. Da aber nun alle Augen auf den jungen Maler gerichtet waren, konnte es nicht fehlen, dass seine Verhältnisse sich besserten, dass seine heissesten Wünsche, den Rhein zu sehen, gewährt werden sollten. Die königliche Gnade, die ihm von nun an blieb, stattete ihn vorab mit einem Reisegedinge aus, welches ihn instandsetzte, Düsseldorf und Paris auf längere Zeit zu sehen, in diesen Städten sorgenlos der Kunst leben und in der Kunst streben zu können.

Haach verliess im Jahr 1837 Dresden und kam nach Düsseldorf. Direktor Schadow empfing den geistreichen und doch so bescheidenen Schüler mit Wolwollen, und wies ihm freundlich einen der Säle der Akademie zur Arbeitstelle an. Unter der Leitung des bekannten Malers und Professors Hildebrandt malte Haach nun vortreffliche Studienköpfe, zeichnete und radirte er fleissig und mit Erfolg.

Eine grossartige Bestellung ward ihm durch den sächsischen Kunstverein, „Kristus im Sturme.“ Mit Begeisterung griff er das Werk an, entwarf das Bild mit Sorgfalt und führte es mit einem Ernste, mit einer Tiefe durch, die den allgemeinen Beifall erringen mussten und dem Künstler unter den besseren jüngeren Meistern der Düsseldorfer Schule einen Namen erwarben. Der schlafende Heiland, die erschrockenen Jünger, welche ihn zu wecken beschliessen, während die Wogen dem Schiffe den Untergang drohen, Alles war durchaus eigenthümlich aufgefasst und durchgeführt, war überraschend und ergreifend durch das Leben der Darstellung, durch den Zauber der Farbengebung. Am Rheine, wie überall, wo das Bild ausgestellt wurde, erhielt es vollen Beifall und machte den Namen des Malers auf eine erfreuliche Weise bekannt, bis es zuletzt in des Malers Heimatstadt, nach Dresden wanderte.

Haach hatte binnen kurzer Zeit, vom Geiste der Düsseldorfer Schule bewegt, in seiner Kunst sich zu Grossem befähigt; aber diese Düsseldorfer Schule sollte auch in andrer Beziehung nicht minder auf ihn wirken, ihn auch mit andern Seiten des Lebens bekanntmachen, ihm überhaupt das Verständniss für das Schöne und Wahre im Allgemeinen erschliessen, die früher vernachlässigte Bildung in ihm ersetzen. Durch Freunde wurde er in das Haus der bekannten Dichterin Elisabeth Grube eingeführt, in welchem sich damals ein Kreis geistreicher Männer und Frauen zusammenfand, in welchem die besten Meister der Malerschule, Schrödter, Lessing, Sohn, Hildebrandt, sich mit gelehrten und gebildeten Männern unterhielten. Immermann und Mendelssohn-Bartholdy vertraten Tonkunde und Dichtkunst, und waren durch Rückwirkung nicht ohne Einfluss auf das Leben der Akademie. Stielke und Schadow verschmähten nicht selten, bei fröhlichen Kreisen wieder wie im Jugendübermuthe zu überströmen und durch unversiegbare Laune die kleinen, aus dem Stegreife gegebenen Feste zu beleben. Haach heimte sich bald an diesem Herde ein und entzückte Alle sowol durch seine frische, heitere, neckische Laune, welche er ehedem als Sargmaler schon bewährt hatte, als durch die Gabe der Darstellung, die ihn zu einem grossen Bühnenkünstler gemacht haben würde, wenn seine Seele nicht gänzlich an der Malerei gehangen. Mit Feuer und mit einer beinahe krankhaften Erregbarkeit ergriff er jedes Bedeutende; so kam er vor Allen Immermann entgegen, als dieser ihm Shakspere erschloss und auf den Versuch drang, einmal ein Shakspereсches Werk nach der Einrichtung der altenglischen Schaubühne aufzuführen. Haach wusste alle seine Genossen dafür zu begeistern, ruhte nicht eher, bis Alle auf Immermanns Ansichten eingingen, bis nach denselben die Bühne eingerichtet war, der es freilich an Malern nicht fehlte. Unter den Künstlerinnen befanden sich die Fräulein Benzinger und Baumann grade in Düsseldorf, welche sich mit Frau Grube verbanden, um den Versuch Immermanns ins Leben zu rufen. „Was ihr wollt“, „der heil. Dreikönigsabend“ war das Stück, welches man ausgewählt hatte, in welchem sich die meisten Künstler auch als tüchtige Darsteller bewährten. Die Auswahl der Gebildeten, welche man zu dem Feste geladen, war entzückt über die Umsicht der Einrichtung, über das Leben, das Ineinandergreifen der Darstellung, so dass die Einrichtung der Bühne, wie die bedeutendsten Auftritte des Stücks alsbald durch den Steindruck veröffentlicht werden mussten. Leider starb Immermann bald nach diesem errungenen Kranze, liess die Künstler ohne Halt und Stütze, daher die englische Schaubühne denn auch bald vergessen wurde, obgleich jeder Abend des Zusammenlebens andre fröhliche und launige Stegreifdarstellungen in das Leben rief.

Infolge Auftrages des rheinischen Kunstvereins malte Haach im J. 1840 „Isaak und Rebekka“, ein Bild, welches lieblich und schön gedacht war und kunstgerechter Durchführung nicht ermangelte, obschon es an Grossartigkeit weit hinter dem schlafenden Kristus stand. Nach Vollendung mehrer kleinerer Bildchen, welche für verschiedene Kunstfreunde bestimmt waren, schickte sich der junge Meister an, ein neues Ziel seiner heissen Wünsche, Rom und Italien, zu sehen. Nach zweijährigem Aufenthalte in Düsseldorf reiste er 1841 im Herbst mit seinem genauesten Freunde, dem kurländischen Maler Heubel, rheinaufwärts durch die Schweiz nach Welschland. Bald war er in der Hauptstadt der alten Welt, stand in Mitten dessen, nach dem er so heiss verlangt hatte, und fühlte sich nicht getäuscht in seinen Erwartungen. Seine Briefe sind voll Jubel über die herrliche Natur des Südens, über die Kunstschätze, die ihm überall erschlossen wurden. Leider ging der junge Meister zu leidenschaftlich an die Arbeit, trachtete zu rücksichtslos, die ihm für Italien bestimmte Zeit recht zu benutzen, und untergrub dadurch seine Gesundheit, welche von Jugend auf zart gewesen, bildete ein Brustleiden, welches vielleicht erblich in seinem Blute gelegen hatte, rasch aus. Im Anfange des J. 1842 litt er durch einen Blutsturz, welcher sich bei ihm wiederholte, ohne seinen starren Willen bändigen

zu können. Immer zwang sich der Leidende an die Arbeit, malte und entwarf Vorarbeiten, trachtete ein grösseres Bild auszuführen, welches ein Kunstfreund ihm aufgetragen, „die drei Könige vor Herodes.“ Wie sehr aber auch die Willenskraft die fehlende Kraft des Leibes ersetzen, über krankhafte Zustände hinüber heben mag, so diente sie doch hier nur dazu, das Ende des irdischen Wandelns zu beschleunigen. Haachs bevorstehender Tod war allen, nur ihm selber nicht kundbar. Er verursachte seinen Landsleuten, ausser dem Kummer über den drohenden Verlust, noch die Sorge für eine friedliche Todesstätte. Der römische Aberglaube fürchtet sich ausserordentlich vor einem, besonders ketzerischen Leichname, und drohte hier den Sterbenden aus dem Hause auf die Gasse zu setzen, wenn dessen Angehörige für ihn keine andre Sterbestätte finden würden. Indem Heubel, indem andre Genossen des Schwerleidenden umherrannten, in Rom ein stilles Sterbelager für den Freund zu ermitteln, an der Entdeckung dieser Stätte beinahe verzweifelten, das Grässlichste befürchteten, war der Maler schon durch den Tod von allem Leiden erlöst worden. Der dritte Blutsturz hatte ihn hinweggerafft. Die zu ihm Zurückkehrenden fanden ihn erstarrt vor seiner Staffelei sitzend, neben ihm auf dem Tische, auf dem er stützte, aufgeschlagen Shaksperes „Ende gut Alles gut.“

Alle deutschen Künstler, welche in Rom anwesend waren, wurden durch den raschen Tod Haachs, der auf den 24. März 1842 fiel, tief ergriffen; sie steuerten das Ihrige dazu bei, die Leiche mit aller Würde an dem Denkmale des Cestius, dem Begräbnissplatze der akatholischen Kristen, zu beerdigen. Eben so grosse Theilnahme zollte Jedermann, als die Kunde von seinem raschen Ende an den Rhein, an die heimatliche Elbe gedrungen war. Haach gehörte zu den Wenigen unter den Sterblichen, denen es gelungen, keinen Feind zu haben. Gutmüthigkeit und Bescheidenheit war in ihm in so hohem Grade gepaart, jede seiner edlen Geistesgaben so mit Anspruchlosigkeit durchdrungen, dass die Stimme des Neides selbst für ihn nur günstig ausfiel, dass er nie anstossen konnte. Sein kecker Humor, der ihn einmal als Sargmaler in Verlegenheit gebracht hatte, der auch später stets die Unterhaltung würzte, hatte nie eine beleidigende Schärfe, konnte, aus seinem Munde hervortönend, nie auf die Dauer verstimmen.

Seine schöne Seele wohnte in einer männlich edeln Hülle. Haach war mittler Grösse, nicht schwächlich von Bau, hatte regelmäsige Züge, einen heitern, freundlichen Gesichtsausdruck, welcher durch den krausen langen dunkeln Bart doch wieder einen wolthuenden Ernst gewann. Rücksichtlich seines Gemüthes lässt sich in Wahrheit sagen, dass er unverdorben nach dem Jenseit hinüberging und die ihn Umgebenden nur einmal, und zwar durch seinen Tod, bitter betrübte.

Haach starb für die Kunst viel zu früh, starb schon da, als er für dieselbe kaum das rechte Leben begonnen hatte. Die Werke, die er hinterlassen, deuten einen grossartigen Aufschwung an. Das letzte, die drei Könige vor Herodes, welches noch unvollendet vor seiner Leiche stand, zeigte deutlich, wie der kurze Aufenthalt in Italien auf den Künstler gewirkt und einen Fortschritt im Verständniss der Farbe, der Beleuchtung in ihm begründet hatte. Seine Vorarbeiten, die er in Italien schuf, seine Entwürfe, welche er mit einer Leichtigkeit, mit einer Manchfaltigkeit und einem grossen Reichthume an schönen Formen ausströmte, welche die fertigsten Meister staunen machten, würden sich gewiss in der Folgezeit in ebensoviele glänzende Bilder verwandelt haben, die alle durch eine höhere Kunstreife die Weihe erhalten hätten. Die wenigen Bilder, die er schuf, werden sicherlich stets einen hohen Werth behalten, einen Werth, der nicht allein von der Seltenheit bedingt ist. [Nach den Mittheilungen *Wilhelms von Waldbrühl* im „Kunstblatt“ 1847.]

Haag, Gravenhage, *Haga Comitum, la Haye,* Residenzstadt des Königreichs Holland, in fruchtbarer Gegend zwischen Leyden und Rotterdam. Die Stadt verdient die Vorzüge einer Residenz schon ihrer schönen Lage wegen. In einem lieblich mit Wasserpartien versehenen Gehölze liegend, wird sie umringt von reichen Villen und Prachtdörfern. Auch unterbrechen im Haager Strich die nahen Dünen etwas die Einförmigkeit der grossen holländischen Fläche. Der ganze Ort ist im Walde erbaut, der vormals einen beträchtlichen Theil des Landes einnahm und wovon das Harlemer Gehölz und der Haager Busch noch kleine Ueberreste sind. Gewiss darf man Haag eine der schönsten Städte der Welt nennen. Alles passt zu einander; es herrscht da eine wolthuende Regelmäsigkeit, die nicht ermüdet, weil die schönsten Promenaden, Kanäle, Bassins die angenehmste Abwechslung bieten, malerische Baumpflanzungen und Alleen, buntbewimpelte Schiffe und Barken in allen Richtungen dem Auge begegnen, und ein üppiges Natur- und Waldleben sozusagen an allen Ecken und Thoren in die Stadt hereinlangt. Sonst ist das Haag sehr still-lebig, denn

es hat nichts von dem lauten, wimmelnden, ameisenartigen Treiben grosser Handelstädte. Nach Rotterdam und Amsterdam muss es den Besucher mitten unter diesen Palästen fast wie ländliche Einsamkeit gemahnen.

Die Benamung „Gravenhage“ erinnert an die Zeiten, in welchen das Haag nicht viel mehr als ein Jagdgehöft der Grafen v. Holland war. Aus dem Jagdsitze ward 1250 (infolge Erbauung eines Burgpalastes) ein Hofort, welcher sich durch eine klösterliche Anlage verstärkte und allmälig zu einem ansehnlichen Flecken erweiterte. Im J. 1527 hatte der Ort schon solche Bedeutung, dass er die Ehre erfahren konnte, Sitz des obersten Gerichtshofes zu werden. Unter Moritz v. Nassau ward er Residenz des Statthalters und Sitz der Gesandten. Doch gewann das Haag erst Stadttitel unter dem korsischen Ludwig, dem Bruder Napoleons.

Werfen wir einen Blick nach den Kirchen im Haag, so bemerken wir dort nur zwei von höherem Alter, welche beide der Zeit des gothischen Stils angehören. Beide haben Rundsäulen und hölzerne Gewölbe. Die *groote Kerk*, gestiftet 1309, ist ein Bau von bedeutender Masse, mit kleinern Abseiten und Chorumgang, und mit wenig äusserem Schmuck. Die Klosterkirche (die nicht freisteht und nur im Vordertheile zum kirchlichen Gebrauche dient) hat Beischiffe von der Höhe des Hauptschiffs, ist also eine sogen. Hallenkirche. Beide Kirchen haben das Eigene, dass die Zwischenräume ihrer Säulen ungewöhnlich gross und der Mittelschiffbreite gleich sind, wodurch bei der Nüchternheit des ganzen Baues der letzte Rest von Perspektive verschwindet. So hat die *groote Kerk* in ihrem Langschiffe nur drei Interkolumnien, deren mittles sogar noch breiter ist als die beiden andern und als das Hauptschiff. Schnaase in seinen niederländischen Briefen (S. 180) gibt die Hauptschiffbreite zu zwanzig, die Beischiffbreite zu zehn, die Säulenweiten zu 20 und 21 Schritten an. (Im Chore vier Interkolumnien zu 5½ Schritten und übrigens vier den Polygonabschnitt bezeichnende Säulen.) „Bei so breiten wüsten Räumen“, bemerkt Karl Schnaase, „hat man denn nicht weiter zu bedauern, dass sie durch Stühle aller Art verbaut und entstellt sind, und selbst die Sitte der niederländischen Reformirten, sich mit bedecktem Kopfe und ohne irgend ein Zeichen der Ehrfurcht zum Gottesdienste einzufinden und der Predigt beizuwohnen, so auffallend sie uns Deutschen an sich immer ist, wird durch das kahle, nicht blos schmuck- sondern geschmacklose Aussehn der Kirche vielleicht weniger anstössig.“

Die Profanbauten betrachtend, wendet sich unser Auge zunächst zum Buitenhof am Vyver. Dieser Binnenhof, der geschichtliche Erinnrungen weckt, ist eine Art Festung mit Zugbrücken und mehren besondern Gebäuden, dem alten Hof mit schönem Rittersaal, dem Palast der Generalstaaten etc. Hier sassen Hughe de Groote (*Hugo Grotius*) und Hogerbeets als Gefangne; hier wurde am 13. Mai 1619 der greise Oldenbarneveldt, das edle Haupt der Republikanerpartei der Generalstaaten, auf Betrieb des rachsüchtigen Moritz von Nassau-Oranien und nach Spruch einer zusammengerafften Sippe von feilen Richtern hingerichtet. — Die sog. Gevangenpoort (Gefangnenthor) erinnert uns an Kornelis de Witt, der 1672 hier sass und mit seinem Bruder Jan vom oranisch aufgereizten Pöbel zerrissen ward. Diesen Thorthurm, woran sich so unangenehme historische Erinnrungen knüpfen, wünschte man neuerdings, sogenannter Stadtverschönerung wegen, abgetragen zu sehn. Indess hat die Regierung wolweislich beschlossen, das uralte Gebäude, trotz den unangenehmen Reminiscenzen, nicht abbrechen sondern vielmehr sorgfältig restauriren zu lassen und auf Staatskosten zu erhalten.

Ein prächtiger Bau war das im langen Voorhout (Vorholz) gelegne Mierophaus, das zuletzt der Verwaltung des Seewesens diente und am 8. Januar 1844 von einer Feuersbrunst ergriffen ward, welche den linken Flügel völlig zerstörte und über Hälfte des ganzen herrlichen Baues in Schutt legte. Man nannte es das Haus von Mierop, weil man meinte, es sei von Vinzent Kornelis van Mierop, dem Generalschatzmeister Karls V. für die Niederlande, oder von dessen Sohne Jakob van Mierop erbaut worden. (Letzter starb im Haag 1593.) Später erwarb es Wilhelm Bentink, Graf v. Portland, der Günstling Wilhelms III., von dessen Familie es auf den Haager Drosten van Noordwyk überging. Etwa funfzehn Jahre vor dem Brande war es an den Staat gekommen und von diesem neu hergestellt worden.

Von den Königspalästen interessirt zumeist der neue gothische, der unter Wilhelm II. († 1849) entstanden ist. Dieser Neupalast steht seit 1845 im Innern wie im Aeussern vollendet da. Durch den Thurm am Nordende gelangt man in eine lange freundliche Gallerie, welche durch bemalte Glasscheiben ihr Licht erhält und an den Wänden die aus dem Schlosse zu Bosch hiehergebrachten Ebenbilder der Fürsten und Fürstinnen des Hauses Nassau aufweist. Diese historische Porträtsammlung, beginnend mit dem Prinzen Wilhelm I., schliesst der-

zeit mit dem Gemälde von N. Pieneman d. Jü., welches die Huldigung König Wilhelms II. schildert. Die von prächtigen Blumen- und Pflanzengärten umgebene Gallerie führt in einen Rundsaal, welchen Wilhelm II. mit vortrefflichen Gemälden älterer und jüngerer Meister sowie mit schönen Bildwerken ausschmückte. Als Glanzwerke jüngerer Kunst nahmen vornehmlich Platz die Geschichtbilder zweier Antwerpener Meister: Wappers' Schilderung des Opfertodes des Leydener Bürgermeisters van der Werf und Keyzers Schilderung der Heldenthat Moritzens bei Nieuwpoort.

Vor dem neugebauten gothischen Palaste steht seit 1845 das vom Grafen van Nieuwerkerke modellirte und durch Soyer zu Paris erzgegossene Reiterbild Wilhelms des Schweigers (Wilhelms I. von Oranien), ein wahrhaftes, vollendetes Kunstwerk! In diesem Ross (einem andalusischen Hengste) und in diesem Reiter wohnt Leben, — das Metall ist beseelt, man vergisst den Stoff, und der Held — der bepanzerte Schweiger mit dem feldherrlichen Stabe in der Hand — erscheint dem entzückten Auge des Beschauers als magische Erscheinung aus vergangner Zeit. Das bronzene viereckige Fussgestell, welches die Wappen der Provinzen zeigt, ruht auf entsprechend grossem Marmorblocke, der mit jenem die Höhe von acht Fuss ergibt, in welcher das Reiterbild aufruht. Das Ross in der Position eines raschen gebändigten Trabens erreicht eine Höhe von sechs niederländischen Ellen, der Reiter eine von drei Ellen (zu drei Fuss). Den Wandelnden beiderseiten der Zeestraat bleibt das Bild weithin sichtbar.

Auf der Plein steht dagegen seit 1848 eine auf Volkskosten errichtete Kolossalstatue des grossen Schweigers, modellirt von Royer und erzgegossen bei Paul van Vliessingen und Dirck van Steel zu Amsterdam. (Das ganze Standbild ward in Einem Gusse gelungen hergestellt.) Die immerhin bedeutenden Kosten für das 12 Schuh (niederl.) oder 15′ hohe Erzbild wurden im ganzen Lande gesammelt und das dankbare Vaterland setzte seinem „Vater“ dieses Erinnerungszeichen. Der Bildhauer Royer in Amsterdam, Mitdirektor der Akademie der bildenden Künste daselbst (Professoren gibt es hier an den Kunstanstalten nicht), wurde mit Anfertigung des Modells beauftragt, wie er auch schon das Bild de Ruyter's, welches in Vliessingen steht, gemacht hatte. In der That ist Royer ein tüchtiger, durchgebildeter Künstler, und man durfte nichts Gewöhnliches von ihm erwarten. Er bildete den grossen Schweiger stehend; der Körper ruht auf dem rechten Fusse und macht so eine angenehme Bewegung, der entblöste Kopf ist etwas nach vorn gebeugt, die rechte Hand sinnend erhoben, die linke hängt herab, eine Urkunde haltend; zur Rechten steht der getreue Hund, der nach einer Tradition den grossen Staatsmann nie verliess und auch bei ihm gefunden wurde, als Balthasar Gerards seine blutige That vollführt hatte. Das Kostüm, da der Mann nicht als Krieger, sondern als Staatsmann gebildet ist, zeigt ein Hauskleid im spanischen Geschmack, wie es auf dem vortrefflichen Porträt Miereveld's im Museum zu Amsterdam zu sehen ist: Halskrause, zugeknöpftes, enganschliessendes, bis zum Unterleib reichendes Wams, die den halben Schenkel bedeckende Bauschhose, Trikots und der weite pelzverbrämte Mantel, der freilich dem Bilde von hinten ein etwas langweiliges Ansehn gibt. Die Figur ist in edlen Verhältnissen gehalten, recht ähnlich und in so weit untadelig; nur fehlt, wie bei den meisten derartigen nach Porträts und Ueberlieferungen gearbeiteten Denkmälern, ein gewisser Lebensodem, der überhaupt wol nie die Werke des konventionell arbeitenden Künstlers beseelen kann. Bei allem aufgewendeten Fleiss des Künstlers vergisst man daher nicht den Stoff, sein ziemlich gleissendes Erz, woraus das Bild gemacht ist und wodurch der Kopf, die Hände, die Beine etwas Materielles, Kaltes erhalten; nur der Pelzmantel ist sehr natürlich und macht das Erz vergessen. Royer's Bild steht auf einem geräumigen Platze zwischen grünen Bäumen, von denen sich das grünliche Metall nicht durchaus günstig loshebt. Schon als blose Statue kann es nicht imponiren wie jenes Reiterbild; überhaupt aber kann man in dieser Statue kein so hohes Kunstwerk erwarten wollen wie jenes, welches Graf Nieuwerkerke aus eignem Antrieb, aus Begeisterung, ohne dass das Bild bestellt war, ausführte. Royer arbeitete nach Bestellung und musste sich mancherlei Zurechtweisungen von allen Seiten gefallen lassen, die stets dem freischaffenden Künstler hinderlich sein müssen. Er hat sich immerhin mit Ehren aus der Sache gezogen, was der König in der Weise anerkannte, dass er ihn zum Kommandör des Eichenkronordens ernannte.

Im Moment, wo wir dies schreiben, ist die Errichtung eines andern Standbildes im Gange, welches dem letztverstorbnen König v. Holland im sogen. Buitenhofe gesetzt wird. Wie man berichtet (vergl. Nr. 15 des Deutschen Kunstblattes 1853), waren die Unterzeichnungsbeträge dafür nicht derartig, dass man an ein Reiterbild denken konnte. So ward eine Statue bestellt bei dem Utrechter Georges, dem es

glückte Wilhelm II. in einer Weise darzustellen, welche durchaus die edlen und ritterlichen Formen vergegenwärtigt, wodurch dieser Fürst bei so Vielen Sympathie zu erwecken wusste. Der König ist mit seinem bekannten Waffenrocke bekleidet; ein Reitermantel hängt vom Rücken nieder; das Haupt ist entblöst, die Linke ruht auf dem Degen, die Rechte streckt sich grüssend aus. Der Guss des Standbildes ward ausgeführt zu — Paris, in der Giesserei des Hrn. Simonet. (Verwundersam ist, dass man es nicht im Haag selbst giessen liess, wo sich doch eine tüchtige Giesserei, die des Hrn. L. J. Enthoven, befindet, welche schon 1851 ihr Kunstvermögen im glücklichen Guss der Royerschen Rembrandtstatue bewährte und jetzt [1853] die Gussaufgabe des Kosterdenkmals übernimmt.)

Haager Bibliothek. — Sie ist eine der reichsten Büchereien der Welt und uns namentlich schätzbar hinsichtlich ihres Handschriftenschatzes, worunter verschiedne miniirte Manuskripte kunstgeschichtliches Interesse gewähren. Hier werden auch von den ältesten in Holland aufgefundnen Wandmalereien (jenen der Johanniskirche zu Gorkum, welche infolge Abbruchs der Kirche im J. 1845 verschwanden) farbig gegebne Nachbildungen aufbewahrt, welche man der fürsorgenden Hand des Malers *de Boer* verdankt, der auch einen schriftlichen Bericht dazu überliefert hat. Vergl. den Art. *Gorkum*. Ausser diesen Nachbildern der gorkumer Wandbilder von Mitte des 13. Jahrh. sind ferner hier Farbenkopien niedergelegt, welche umfassendere Wandschildereien von Mitte des 15. Jahrh. in der Martinskirche zu Bommel in Gelderland betreffen. Mit der Bibliothek im Haag verbindet sich übrigens ein sehr bedeutendes Gemmen- und Münzkabinet, unter dessen Kameen der dreilagige Sardonyx von 10″ Höhe mit der Apotheose des Imperators Claudius glänzt.

Haager Gallerie — die Gallerie König Wilhelms II., eine der kostbarsten Sammlungen ältrer und neuerer Malerwerke, welche im J. 1850 leider versteigert ward. Obgleich sie nun grossentheils in alle Welt zerstreut ist (ein Guttheil doch ist rückersteigert worden), bleibt es immerhin für viele Kunstfreunde unsrer Tage und der Folgezeit wissenswerth, welcherart die Bestände dieses berühmten Bilderschatzes gewesen und wohin die Stücke gewandert sind.

Bekannt ist, welch ein tüchtiger Kenner und Zahler König Wilhelm war. Seine Sammlung hatte sich aus theuersten Erwerbungen gebildet und enthielt zwar nicht grösstentheils, doch grossentheils wahre Perlen der Kunst. Sehr viel lieferte in die königliche Hand der Kunsthändler Nieuwenhuys, der auch im J. 1843 eine Beschreibung der Gallerie herausgab. Die Sammlung betraf aber nicht nur Gemälde verschiedner Schulen, sondern erstreckte sich auch auf Handzeichnungen älterer Meister, die der König zumeist aus den Händen des englischen Kunsthändlers Woodburn empfing, welcher sie grösstentheils aus der in seinen Besitz gekommenen Lawrencischen Sammlung lieferte.

Die Zahl der ältern Gemälde, welche der König zusammengebracht, belief sich auf 192. Davon gehörten 54 der flamändischen, 53 der italischen, 26 der holländischen und 24 der spanischen Schule an. Von Meistern unsers Jahrh. (Franzosen, Belgiern und Holländern) waren 160 Stücke vorhanden. Der Zeichnungen gab es 370 Nummern. Ausserdem hatte König Wilhelm eine Anzahl Marmorstatuen und Büsten gesammelt, welche nur 26 Nummern ergaben.

Von Meistern der Niederlande waren vertreten:

Jan van Eyck. Ihn repräsentirten hier zwei treffliche Bilder. Das eine (aus Dijon) schildert die Verkündung. Maria in faltenreichem Blaumantel breitet die Arme aus und scheint, so seelenruhig wie holdselig, das „*ancilla domini*“ auszusprechen. Der Engel lächelt schelmisch; er trägt bunten Mantel und hat Flügel von Pfauenfedern. Das andre nicht minder anziehende Bild, Maria mit dem Kinde (aus Lucca, daher *Madonne de Lucques* genannt), zeigt die himmlische Herrin in faltenreichem Rothmantel. Für das Grussbild wurden 5375 Fl., für die Jungfrau aus Lucca 3000 Fl. erlangt. Erstes ist in die Petersburger Eremitage, das andre ins Frankfurter Museum entwandert.

Rogier van der Weyden der Aeltere (*Rogier van Brussel*, † 1464). Ein Triptychon von oben halbrunder Form, dessen Bilder die Maria in ihren Freuden und Leiden schildern. Auf der Mitteltafel die Muttergottes, wie sie den auf ihrem Schoose ausgestreckten Leichnam umfasst und mit dem grössten Schmerze beweint, während Josef von Arimathia ihr und des Heilands Haupt unterstützt und Johannes der Leibjünger trauernd dasteht. Dies ist das berühmte Reisealtärchen, welches zufolge einer im Archive zu Miraflores bei Burgos befindlichen Nachricht der König Juan II. von Spanien in diese Certosa geschenkt hat. Als in der Sakristei der Kirche von Miraflores befindlich wird es noch von Ponz, von Conca und zuletzt (1800) von Cean Bermudez erwähnt. Bei Verwüstung des Klosters durch die Franzosen gerieth

es in die Hände des Generals Armagnac, der es für ein Hemlingwerk ansah und unter der ganz grundlosen Benennung „Reisealtärchen Kaiser Karls V.“ nach England schickte. Dort kaufte es Nieuwenhuys, von dem es Wilhelm II. erwarb, aus dessen Sammlung es zu 6000 Fl. für das Berliner Museum ersteigert ward. Wenn die Tradition rechthat, laut welcher König Juan II. († 1454) es von Papst Martin V. († 1431) geschenkt erhalten, so könnte dies Klapptriptychon nicht füglich später denn 1430 gemalt sein. Es befindet sich freilich nicht mehr im ursprünglichen Farbenzustande, denn es lässt eine völlige Uebermalung der meisten Theile wahrnehmen, welche Uebermalung aber schon früh, etwa im Beginne des 16. Jahrh., stattgefunden und den Geist des Urwerks noch ziemlich bewahrt hat.

Dirck van Harlem, genannt de Stuerbout. Zwei reiche Bilder mit lebensgrossen Figuren aus der Sagengeschichte Kaiser Otto's III. und seiner Gemahlin Maria von Arragonien, gemalt um Mitte des 15. Jahrh. für den Löwener Gerichtsaal, aus welchem sie 1827 in den Besitz des damaligen Prinzen v. Oranien übergingen. Die zugrundliegende Geschichte (Sage) ist folgende. Mit ihrem Gemahl auf einer Reise begriffen, verliebte sich die Kaiserin in einen Grafen, der jedoch, treu seiner Ehefrau, die Zumuthungen der Kaiserin von der Hand wies. Diese, von Rache getrieben, wusste ihren Gemahl dahin zu stimmen, dass der Graf auf Beschuldigung hin, der Kaiserin nachgestellt zu haben, zum Tode verurteilt und enthauptet ward. Durch ein Gottesurtel, welchem sich dessen Wittwe unterzog, wurde Otto jedoch eines Bessern belehrt, und so verurtheilte er nun seine Falsche und Ungetreue zum Feuertode. Im ersten Bilde sind auf dem Balkon im Hintergrunde die Kaiserin und der Kaiser mit spitzgebögelter Krone dargestellt; das ungerechte Urtel ist gesprochen; der Graf in weissem Sünderkleide, begleitet von seinem Weibe, einem Priester und mehren reichgekleideten Personen, wird zum Richtplatz geführt. Diese Scene begibt sich im Mittelgrunde. Im Vorgrunde ist der Unschuldige schon enthauptet; die Gräfin empfängt das Haupt ihres Gatten auf einer Schüssel. Auf dem zweiten Bilde sieht man den Kaiser zu Throne, umgeben von den Grossen; vor ihm steht die Gräfin, in der Rechten die Schüssel mit dem Haupte, in der Linken ein glühendes Eisen haltend. Im Hintergrunde sieht man die Kaiserin auf brennendem Holzstosse. Diese für die Kunstgeschichte wichtig bleibenden Bilder der Vaters der Holländerschule (deren erstes beim Reinigen sehr gelitten hat, wogegen das andre gut erhalten ist) wurden mit Kommissionsgebot, 9000 Fl., rückersteigert.

Rogier d. Ae. und Hans Memling. Zwei Täufergeschichttafeln von gleicher Grösse (2 F. 5¾ Z. Höhe bei 1 F. 6½ Z. Breite, welches Maas nur wenige Zolle mehr beträgt als das Tafelmaas jenes Klapptriptychons vom ältern Rogier). Es sind vortreffliche Darstellungen der Täufergeburt und der Kristtaufe, welche (nebst drittem Bilde, der Täuferenthauptung) für das Kloster Miraflores gemalt wurden. Die zwei ins Haag gekommenen Tafeln ersteigerte man mit 4000 Fl. für das Berliner Museum, welches glücklicherweise nachher auch die dritte dazu erwarb (aus den Händen des Kunsthändlers Farrer zu London). Zu Berlin sind diese Bilder vorderhand unter dem Namen des ältern Rogier aufgestellt, da sie in allen Theilen, in Auffassung, Karakteren, Färbung und Machweise mit den durch Passavant als Werke des ältern Rogier bestimmten Bildern (dem Altar mit der Kindanbetung, Verkündung und Darbringung, in der Münchner Pinakothek, dem Kristgeburtsbilde mit der Sibylle, welche dem Imperator Augustus die Kristmutter samt dem Kinde zeigt, und den das Kind im Sterne verehrenden drei Magiern, im Berliner Museum) übereinstimmen, nur dass sie, mit Ausnahme der Täuferenthauptung, in den Formen noch strenger sind als diese spätesten Werke des 1464 verst. Stadtmalers zu Brüssel. Die drei dem Rogierschen Triptychon noch sehr nahstehenden Johannestafeln gehören, wenn sie nicht vom ältern Rogier selbst herrühren, sicherlich der Rogierschule an. Jedenfalls hat Hans Memling, Rogiers Hauptschüler, einen namhaften Antheil am Bilde der Enthauptung.

Hans Memling. Vier stehende Heilige; durch Kommissionsgebot rückerstanden, das eine Paar zu 4900 Fl., das andre zu 4750 Fl. — Männliches Bildniss in Landschaft, für das Frankfurter Museum erstanden um den geringen Preis von 300 Fl.

Unter Memlings Namen. Zehn Darstellungen aus dem Leben des h. Bertin, Stifters der Abtei bei St. Omer, auf zwei Tafeln, die dem Reliquienkasten des Heiligen angehört haben. Dieser Bilderzyklus beginnt mit der Geburt des Heiligen; auf dem zweiten Bilde empfängt er, erst vierzehn Jahre alt, von St. Omer das Ordenskleid; dann sieht man ihn als Missionär; ferner empfängt er die Schenkungsurkunde vom Herrn Aldroald. Auf der zweiten Tafel ist namentlich das Weinwunder St. Bertins interessant. Der Heilige kniet in einem Vorhofe vor einigen grossen Wassertonnen; im Mittelgrunde in der Landschaft sieht man mehre vornehme Jäger,

deren einer hinter dem Heiligen steht und einen Trunk zu begehren scheint; dieser hat eine der Tonnen angebohrt, aber statt des Wassers sprudelt ein Stral rothen Weines hervor. Das muss dem vornehmen, vielleicht sündhaften Jägersmann so zu Herzen gegangen sein, dass er sich bekehrt und das Ordenskleid nimmt, eine Scene, die in der folgenden Darstellung abgeschildert ist; hier sieht man bei der Einkleidung seine minder frommen Begleiter im innern Hofe sich ergehen und die dort angebrachten Todtentanzdarstellungen betrachten. Nachdem wir den Heiligen noch im Gespräch mit einer vornehmen Dame gesehen, die ihn, wie es scheint, zum Schlechten verleiten will, die er aber auch glücklich bekehrt, sehen wir ihn endlich auf dem letzten Bilde, von den Ordensbrüdern umgeben, im Herrn entschlafen. Alle diese architektonisch abgetheilten Bilder auszeichnen sich durch edle Komposition, Kraft der Farbe und ins Einzelste eingehende Vollendung. Passavant spricht sie dem Memling ab und hält sie für Arbeiten eines noch zu ermittelnden Meisters, der in der Eyckschule minderen Rang nimmt. Beide Schreintafeln, die theilweis gelitten haben, wurden zu 23,000 Fl. rückersteigert. (Zur Geschichte dieser Tafeln gehört, dass der bildersammelnde Meister Rubens sich einst erbot sie ganz mit Goldstücken zu bedecken, wenn sie ihm abgestanden würden. Erst in den französ. Kriegen wurden sie verkauft, und so kamen sie in den Besitz des Kunsthändlers Nieuwenhuis, aus dessen Händen sie König Wilhelm empfing.)

Quintin Messys [geb. um 1450, gest. 1529]. Himmelfahrt Mariens, zuseiten König David mit der Harfe und Salomo mit Krone und Zepter, zu welchen sich noch andre genrehaft gehaltne Figuren gesellen. Dies Bild wurde in St. Donat zu Brügge zwischen zwei Mauern eingemauert gefunden; wahrscheinlich war es einst solcherweise vor den Ikonoklasten gesichert worden. (Um 2000 Fl. erstanden für die Petersburger Eremitage.) Ausserdem ein schöner Kristkopf und ein Brustbild Mariens.

Joan Mabuse [gest. 1532]. Kreuzabnahme, sehr beschädigtes Altarblatt. Um 7000 Fl. ersteigert für die Petersburger Gall. Dazu gehörig die schönen Flügel mit dem Täufer und dem Apostel Petrus, welche aber besonders versteigert und um 4350 Fl. rückgekauft wurden.

Lukas van Leyden [1494—1533]. Eine Kindverehrung der Magier und eine Kreuzabnahme, welche Bilder zu dem Schönsten gehören, was man irgend von Meister Lukas treffen mag. Die Kindanbetung ist Mittelbild eines Hausaltärchens vom J. 1517. Es ist ein als Jugendstück des Lukas höchst interessantes Bild, von reicher Komposition, zarter Ausführung und tiefbraunem Tone. Einige schillernde Gewänder, wie auch einige der Gestalten, welche denen seines Meisters ähneln, lassen entschieden den jungen Schüler des Kornelis Engelbrechtsen erkennen; im Allgemeinen jedoch ist seine Färbung weit harmonischer, seine Behandlungsweise bedeutend geistreicher; auch macht sich schon seine Neigung zu karikaturartigen Fysiognomien in einzelnen Nebenfiguren bemerklich. Von weit geringerer Hand, aber unzweifelhaft von einem Schüler des Engelbrechtsen, sind die Seitenbilder, wo wir den Donator mit sechs Knaben in Begleit eines bischöflichen Schutzheiligen und die Frau mit sieben Mädchen in St. Katharinens Begleit auf den Knien sehen. — Das andre Werk, die Kreuzabnahme, ausgezeichnet durch Kraft und Frische des Kolorits, weist rechts im Vorgrund eine sehr schön gedachte und gezeichnete Frauengruppe auf, zu deren Preise man sagen darf, dass sich selbst Raffael ihrer nicht zu schämen hätte.

Unter Lukas' Namen. Zwei Flügelbilder, darstellend den Durchgang durchs rothe Meer und eine Vision des h. Hieronymus. Diese Stücke weichen bedeutend von obigen Werken des Leydeners ab, zeigen jedoch einige Verwandtschaft mit seinem jüngsten Gericht im Stadthause zu Leyden, indem sie wie dieses einen sehr klaren, fast kraftlosen Ton haben und dürftig und zerstreut in der Anordnung sind.

In der Art des Lukas. Eine Schilderung der kindanbetenden Morgenländer, irrig dem Memling zugeschrieben. Rückersteigert um 6450 Fl.

Bernard van Orley [geb. um 1490, in Blüte bis 1550]. Die Orleywerke, welche König Wilhelm für seine Sammlung erworben, dürfen wol die allerschönsten heissen; als Meisterwerke in voller Bedeutung des Wortes haben sie in höchstem Grade die Bewundrung nicht nur der Kenner, sondern jedes empfänglichen Betrachters erregt. Namentlich ist das grosse Flügelgemälde mit Darstellungen der Hiobgeschichte ein Kunstwerk voll Poesie und dramatischer Handlung. „Die Zeichnung darin", sagt Waagen in seiner schönen Besprechung in Nr. 1 des Kunstblattes 1849, „erinnert an die besten Zeiten der römischen Schule, deren Einfluss unverkennbar ist: sie ist meist korrekt, edel und voll Ausdruck, das Kolorit ist kräftig und wahr und auf die reichverzierte Architektur und alles Beiwerk ein erstaunen-

weckender Fleiss verwendet. Auf dem Flügel links (die Flügel sind jedoch vom Hauptbilde getrennt worden) ertheilt oben in der Luft Gott dem Satan die Erlaubniss, den Gerechten zu versuchen. Gott ist mit einer Glorie, der Teufel mit einem bläulichen Licht umgeben. Diese Figuren sind sehr klein; im Mittelgrunde fällt der Feind in die Herden und die Kaldäer treiben die Kameele fort; ganz im Vorgrunde in bedeutender Grösse (⅓ Lebensgrösse) sieht man Kriegsknechte um die Herden, die schon geraubt sind, streiten. Die Waffen und Panzer derselben sind besonders reich und aufs Genaueste gearbeitet. Auf dem grossen Mittelbilde kommt das Unglück in seiner ganzen Grösse einhergeschritten. Die reiche Architektur mit fantastischen Verzierungen fasst nach Art der alten flamändischen Schulen, aber hier zwanglos und wie zufällig, die einzelnen Scenen in Rundbogen ein. Im Mittelgrunde sieht man im Festsaal die sieben Söhne und drei (?) Töchter Hiobs beim Mahle versammelt; da naht der Sturmwind, oben im Bilde als ein heranbrausendes höllisches Heer dargestellt, die Grundpfeiler des Palastes erschütternd; Alles bricht zusammen, die Schmausenden werden von den zerbrochenen Säulen und Mauertrümmern zerschlagen und vergebens suchen sich einige durch die Flucht zu retten. Wie es dem Maler eigenthümlich ist, sind auch hier einige Figuren der Flüchtenden ganz in den Vorgrund gebracht, wodurch dem ganzen Bilde ein merkwürdiges Leben und eine fast drastische Wahrheit verliehen wird. Besonders schön ist in der Mitte einer der flüchtenden Söhne Jobs; im vollen Lauf kommt er herangestürzt und könnte sich retten, aber da umklammert einer der zu Boden gestürzten Brüder seine Beine und zieht ihn mit ins Verderben. Nicht minder schön links im Vordergrunde ist eine am Pfeiler niedergestürzte Frauengestalt: halb knieend, halb liegend hält sie in der rechten Hand eine silberne Weinkanne, welcher der Wein entströmt, mit der linken bedeckt sie, voll Entsetzen zurückschauend, das Gesicht. Rechts vom Beschauer fällt eine schöne Frau im reichen blauen Gewande flüchtend zu Boden, der Körper stützt sich auf den rechten Arm, die linke Hand hält sie, gleichsam abwehrend, über dem Haupte. Links über die Trümmer hin sieht man den opfernden Hiob, dem die Trauerposten gebracht werden; rechts in der Ferne sitzt er nackt vor seinem brennenden Palast, umgeben von den Freunden. Auf dem Flügel rechts endlich ist die Verherrlichung Hiobs dargestellt: er steht in reicher orientalischer Tracht, von einigen Begleitern gefolgt, vor seinem Palast und hebt dankend die Augen und Arme zum Himmel, eine Figur voll erschütternder Majestät; vor ihm knien die vier Freunde.“ Laut der sorgfältigen Unterschrift ist dies Flügelwerk im J. 1521 entstanden. Es wurde in der Haager Versteigrung rückgekauft durch Kommissionsgebot von 6400 Fl. — Zwei zusammengefügte Flügel von derselben Grösse wie die Hiobflügel darstellen die Parabel vom Reichen und Armen, welche Orley nicht minder poetisch behandelt hat.

Michiel Cocxie [1497—1592]. Sechs Nachbilder nach dem Genter Altarwerke der Gebr. Eyck (vergl. Art. *Cocxie*), aus dem J. 1559. Rückerstanden mit 2400 Fl.

Lambert Lombard [1560—1600]. Mehre fantasievolle, aber sehr manierirte Bilder, allegorische Darstellungen und ein Durchzug durchs rothe Meer. Rückerstanden (drei Stücke) mit 5200 Fl.

Rubens [1577—1640]. Die Schlüsselübergabe, ein Hauptstück der Gallerie, erstanden um 18,000 Fl. durch den Marquis v. Hertford. (Es ist jenes Bild, welches die Vorsteher der Gudulakirche zu Brüssel verkauften. Petrus empfängt, sich tief niederbückend, die Himmelsschlüssel. Das Werk trägt im Kolorit ganz den Stempel des rubensischen Genius, hat aber in der Gewandung, zumal des Kristus, etwas Schwerfälliges.) Der „Zinsgroschen“, stark hergestelltes Bild, rückerstanden um 8950 Fl. (Es hat dieselbe Grösse wie das Schlüsselbild und zeichnet sich namentlich in den Juden- und Farisäerköpfen durch eine Fülle ursprünglichen Lebens aus. Bekannt ist es durch die Stiche von Visscher und Vorsterman. Nach dem Katalog von Hoet ist es wahrscheinlich dasselbe Bild, welches lange in der Gall. des Schlosses Loo, der Residenz Wilhelms III., Prinzen v. Oranien und nachherigen Königs v. England, sich befand. In die Haager Gall. kam es aus dem Besitze des George Calmondeley.) Die „Trinität“, rückgekauft mit 7900 Fl. (Diese Dreifaltigkeit ähnelt der in der Münchner Pinakothek, nur dass hier noch die Figuren des St. Paulus und St. Johannes angebracht sind. Lange Zeit befand sich das Werk zu Madrid, wo es dem Murillo zu Augen kam, auf den es namentlich durch die lieblichen Engelgruppen gewirkt, und zwar verführerisch eingewirkt hat.) Die Eberjagd, ein lebens- und geistvolles Bild, rückerstanden mit 20,000 Fl. Bildniss der *Maria de' Medici*, rückgekauft mit 3960 Fl. Porträts des Erzherzogs *Albrecht* und der Infantin *Isabella Eugenia*, rückersteigert mit 5200 Fl. Herrliches Bildniss des Barons Henri de Vicq, des Gesandten am Hofe der Marie de Medicis. Es ist von dem glühenden und lebens-

vollen Farbenauftrage, welchen der grosse Meister in dieser Art nur in besonders glücklichen Momenten in der Gewalt hatte; in dieser Hinsicht vergleicht man diesen Kopf, der sich mit überraschendster Lebendigkeit von der rothen Draperie loshebt, mit dem berühmten Strohhütchen, das in Robert Peels Gallerie glanzmacht. Das Vicqbild (stichbekannt durch Kankerken) wurde um 7025 Fl. erstanden für das Pariser Musée. Für Frankreich hat dies Porträt ein besondres Interesse, weil der Dargestellte jener Vermittler war, der mit Meister Rubens um die Malung der allegorieverbrämten Geschichtbilder zur Verherrlichung der mediceischen Maria verhandelte.

Anthony van Dyck [1598—1641]. Büssende Magdalene. (Erstanden für 2500 Fl. durch den Engländer Hoar.) *Henry Leroy und seine Frau* in ganzen stehenden Figuren. Das Ebenbild des Leroy, Herrn von Rovels, welches in der Haager Gall. glanzmachte, ist das berühmteste der verschiednen Bilder, in welchen van Dyck seinen mäcenatischen Freund porträtirt hat. Im schwarzen spanischen Kostüm, den Mantel malerisch umgeworfen, steht der Mann vor dem Thor seines Schlosses, eben im Begriff die Treppe hinaufzusteigen, die er bereits mit dem rechten Fusse betreten hat. Mit der Rechten liebkost er ein schönes Windspiel, während seine Linke den Griff des Degens umfasst. Der Kopf ist voll Adels und Ausdrucks und das ganze mit Silberlicht übergossene Bild voll so kräftiger und gewandter Pinselkunst, dass es durchaus den Grossmeister in der Porträtbehandlung herausstellt. Das Gegenstück, die Mme. Leroy, eine schlanke üppige Blondine, erscheint ebenfalls in schwarzer malerischer Tracht; man ahnt die Füllenreize des Körpers durch alle Gewandung hindurch; das feine Köpfchen ist *à l'anglaise* frisirt, welche Frisur ihm einen eigenthümlichen Ausdruck verleiht; in den feinen Händen hält sie einen prächtigen Fächer; zu ihren Füssen sitzt ein Schooshündchen. (Diese Porträts wurden zusammen für 63,600 Fl. erstanden durch den Marquis v. Hertford.) *Bildniss des Malers Martin Pepin*, ein treffliches Bild, aber etwas kalt und schwer im Tone. Voll Adels in der Auffassung und übergossen von silberbläulichem Tageslichte, stellt es den ziemlich unberühmt gebliebnen Zeitgenossen des Otto Venius in noch kräftigem Greisenalter dar. Man findet davon einen Stich in der grossen nach Dyckporträten gestochnen Blätterfolge. (Erstanden wurde der Pepin für das Brüsseler Museum, um 4300 Fl.)

Rembrandt [1608—1669]. Zwei grosse Porträtstücke: *Jos. Pellicorne mit seinem Söhnchen* und dessen *Frau mit Töchterlein*. Die Figuren sind sitzend dargestellt und erinnern uns durch die Art und Weise der Anordnung gar stark an den niederländischen Geiz. Der Mann streckt seine Rechte nach einem grossen Geldbeutel, den das Söhnlein mit Mühe emporhält; die Frau aber reicht ihrem Töchterchen ein Goldstück, wonach dieses begierig zu haschen scheint. Die Bilder sind in grossen Massen angelegt und im Einzelnen von einer Vollendung und einer Kläre und Helle in den Fleischtheilen, welche an das berühmte Bürgermeisterbild im Familienbesitze der Six van Hillegom zu Amsterdam und an den sezirenden Prof. Tulp im Haager Stadtmuseum erinnern. (Im J. 1843 wurden besagte Porträtstücke beim Erlöschen der Familie Pellicorne versteigert und dem Kunsthändler Nieuwenhuis für 35,000 Fl. zugeschlagen. Um welchen Preis sie König Wilhelm erwarb, ist uns unbekannt. Bei Versteigrung der kön. Gall. gelangten sie um die Summe von 30,200 Fl. in den Besitz des Marquis v. Hertford.) Ein *Rabbiner* und ein *jüdisches Mädchen*, zwei ebenfalls rembrandtwürdige Bildnisse. (Das Judenmädchen jetzt im Brüsseler Museum, erstanden zu 3700 Fl.) Ferner ein *Selbstbild Rembrandts*, dessen Aechtheit man jedoch trotzdem, dass es den Meisternamen trägt, in Zweifel gezogen hat. Es ist im Sonnenreflex gemalt, voll Naturwahrheit, äusserst vollendet und rund, hat aber etwas Starres, was dem grossen Meister sonst nicht eigenist. In einem andern Brustbilde ist *Rembrandts Sohn* dargestellt, welches Porträt jedoch, in der Effektmanier des Meisters, durch Gemeinheit der Auffassung abstösst. Endlich zählte zu den Rembrandten der Gallerie auch ein Geschichtbild: die Parabel von den Arbeitern im Weinberge. Dies Stück ist mit wenigen kecken Tinten in der Effektweise der bekannten Nachtwache gemalt. Vor einer rothbehängten Tafel wendet sich eine bärtige Judengestalt mit hohem Turban, den Geldsack in der Linken haltend und die Rechte geballt auf die Tafel stützend, unwillig zu einem struppigen Kerle, der den Hut halb abnimmt und grinsend und unzufrieden das empfangne Geld zu wägen scheint. Ein Knabe, der buchhält, sitzt rechts an der Tafel, und im Hintergrunde sieht man eine Gruppe von gleichfalls zerlumpten Kerlen, die vergnügt miteinander plaudern. Das sind zwar nur Gestalten, wie Rembrandt sie von der Jadenbreestraat, wo er wohnte, in sein Atelier geholt haben mag, aber ein solches Leben und solche Ursprünglichkeit konnte nur er auf die Leinwand zaubern.

Jan Both [1610—56]. Eine grosse schöne Landschaft. Um 10,400 Fl. erstanden für das Brüsseler Museum.

Barthel van der Helst [1613—70]. Eins der schönsten Familienbilder dieses Meisters, das durch den Maler van Schendel unter altem Gerümpel auf einem Söller entdeckt ward und infolge davon in König Wilhelms erwerbende Hand kam. Es hat lebensgrosse Figuren. Umgeben von der Frau und einem lieblichen Knaben, der zwei schöne Windspiele zurseitehat, sitzt ein ältlicher Herr in reichspanischer Tracht vor seiner Villa und empfängt seinen Sohn, der eben, seine Braut an der Hand, die Treppe emporgestiegen ist und seine Geliebte den Aeltern vorstellt. Im Hintergrunde spielende Liebgötter in arkadischer Landschaft. (Dies grosse Familienstück, versteigert zu 11,900 Fl., ist in die Petersburger Eremitage entwandert.)

Jan Steen [1613—89]. Ein herrliches Bohnenfest oder Dreikönigsfest. Erstanden um 3000 Fl. durch Hrn. Pescatore aus Paris.

Gonzales Coques [1618—84]. Ländliches Familienfest. Uebergegangen ins Brüsseler Museum zum Steigerpreise von 7200 Fl.

Artus van der Neer [1619—83]. Ein grosses wunderschönes Mondscheinbild.

Filipp Wouverman [1620—68]. Ein trefflicher Schimmel.

Hobbema [1629—99]. Landschaft mit Mühle, eine Hauptperle der Gallerie. Uebergegangen in den Besitz des Marquis v. Hertford zum Steigerpreise von 27,000 Fl.

Ruisdaal [geb. um 1630, gest. 1681]. Grosse westfälische Landschaft mit Figuren von *van der Velde*. Uebergegangen ins Brüsseler Museum zum Steigerpreise von 12,900 Fl.

Bakhuysen [1631—1709]. Seesturm. Rückersteigert mit 5650 Fl.

Huysum [1682—1749]. Grosses Blumenstück.

Jan Kobell [1782—1814]. Viehstück. Rückersteigert um 4900 Fl.

Cate. Arme Familie. An Hrn. G. de Vries gekommen für 210 Fl.

Daiwaille. Zwei Landschäftchen dieses Brüsselers. Zusammen an Hrn. van Heckeren van Twikkel gekommen für 510 Fl.

Dykmans, Jakob. Ein *Gemüsemarkt.* In Betracht dieses vielgerühmten Bildes spricht sich Waagen in Nr. 5 des Kunstblattes 1849 mit folgenden Worten aus. „Dykmans, der sich vom Handwerker zum Künstler emporgeschwungen und jetzt sogar Professor an der Akademie zu Antwerpen geworden ist, hat in der Art der alten holländischen Genremaler ein Bild liefern wollen, welches ohne sonderlich geistigen Inhalt blos durch Wahrheit und ein zauberhaftes Kolorit sich Geltung verschaffen sollte. Eine Gemüsehändlerin vor ihrem mit allen Sorten von Gemüsen und Früchten beladenen Gestell ist im eifrigen Gespräch mit einer in der Mitte des Bildes stehenden Dame begriffen, welche mit einem zinnoberrothen Shawl und mächtigem Strohhut bekleidet und mit einer gewissen bürgerlich-modernen Schönheit begabt ist. Zu ihren Füssen kniet eine andre in helle Seide gekleidete Schöne, dem Beschauer den Rücken zukehrend, und handelt mit einer gleichfalls niedergekauerten Bäurin um Eier; neben ihr, an der Hand der rothen Dame, spielt ein in helles Blau gekleidetes Mädchen mit einem Hunde, der seinerseit seine Blicke auf einen grössern Hund richtet, der im Vordergrund links vor einem mit allerhand todten Vögeln und Wildpret beladenen Tische steht. Hinter diesem steht der Wildprethändler, der mit grinsendem Gesicht einen lebenden Hahn einer vor ihm stehenden, in einen schönen schwarzseidenen Ueberwurf gehüllten Matrone hinhält. Hinter diesen im zweiten Grunde sieht man eine Gruppe plaudernder Weiber, mehr rechts einen Bauer, der seinen mit einer grossen Menge Gemüsekörben beladenen Esel herantreibt, einen Ausrufer u. s. w. Die ganze Gruppe ist von hellem Sonnenlichte beschienen, welches auch noch die Giebel der Häuserreihe links beleuchtet, und über den Vordergrund fällt ein breiter Schlagschatten. Man sieht, an prosaischer Wirklichkeit, an Stillleben fehlt es in dem Bilde nicht. So geschickt es Dyckmans nun auch angefangen hat, einen frappanten Sonneneffekt hervorzubringen durch berechnetes Zusammenhalten der hellen und kontrastirenden Lokalfarben und des Lichts, durch die kräftige blaue Färbung der Strasse, so hat er seinen Zweck doch nur halb erreicht, denn die hervorgebrachte Wirkung erinnert zu sehr an die *Camera obscura.* Nichts desto weniger sind die Töne glänzend und rein, die Gruppirung natürlich, die Stellungen der einzelnen Figuren meist einfach und ungezwungen, die Zeichnung, wenn auch nicht grade geistreich, doch meist richtig, und alles Beiwerk mit vielem Fleisse vollendet; das Ganze bildet eine ganz angenehme Dekoration, kann aber einen Vergleich mit den alten Holländern, mit dem Amsterdamer Gemüsemarkt des Gabriel Metzü im Museum zu Paris etwa, oder auch mit dem Gemüsemarkt des späteren Noël im Museum im Haag, nicht aushalten. Indess auch ohne den naiven

Humor und die bezaubernde Wahrheit jener Meister haben die hausbackenen und bürgerlich hübschen Bilder Dyckmans' ein sehr grosses Publikum."

Gallait, Louis. Kleine meisterhändige Wiederholung des berühmten Gemäldes der Abdankung Karls V. (Zu 3900 Fl. versteigert; jetzt im Frankfurter Museum.) Erstürmung Antiochiens, Nachtstück, ein Bild von weit geringerer Dimension aber mächtigerm Eindruck als Keyzers Schlacht bei Nieuwpoort, welche in ders. Gall. platzfand. [Bereits beschrieben im Art. „Gottfried v. Bouillon."] Ein Kapuziner in Andacht versunken. (Ersteigert für 1750 Fl. durch Hrn. G. de Vries.)

de Keyzer, Nicaise. Fünf Stücke dieses ausserordentlich fruchtbaren, durch gewandte Zeichnung und einen gewissen gemachten Idealismus beliebt gewordnen Schönmalers, dessen Bilder, wie Waagen bemerkt, „vergrösserten auf Elfenbeingrund gemalten wunderhübschen Miniaturen" gleichen. In dem dimensiösen Bilde der Schlacht bei Nieuwpoort hat er den Prinzen Moritz v. Nassau, den Sieger über Erzherzog Albrecht im J. 1600, apotheosirt. Der Held des blutigen Drama's strait immitten des Bildes in goldner Rüstung auf milchweissem Hengste; rings um ihn noch heisser Kampf und in der fürchterlichsten Nähe alle Gräuel des Mordens, Schlachtens, Zerstampftwerdens und Sterbens. Im Vorgrunde rechts bemerkt man unter den Gefangenen eine hohe knirschende Gestalt. (Mendoza?) Im Mittelgrunde sieht man die siegreichen Schaaren der vereinten Provinzen anrücken und im Hintergrund auf dem Meere die vom Lande entfernten Schiffe, durch deren Entfernung Moritz den Seinen die Stützen jedes Fluchtgelüstes entzog. Mit Geschick ist der grosse Schlachtknäuel geschlungen; alles Einzelne, namentlich die Pferde, findet man löblich gezeichnet und ganz sorgfältig vollendet, sorglichst bis auf die Knöpfe an den Kleidern, bis auf die Nägel an den Rüstungen, bis auf das Lederzeug am Geschirr der Pferde, bis auf die im Dünensande versunknen Kanonen und Kanonenkugeln. Alles erscheint in dieser Dünenschlacht glatt, sauber, wunderschön, aber die ganze Konzeption wäre wol grösser und poetischer geworden, hätte der Künstler sich mehr als Historiker denn als Farbenvirtuos fühlen können. (Dies Bild ward rückerstanden zu 5700 Fl.) In einem kleinern Bilde schildert de Keyzer eine Vorlesung des Justus Lipsius zu Utrecht vor vornehmer Zuhörerschaft, nämlich vor Erzherzog Albert und seiner Gemahlin Isabella und deren gesammtem Hofstaate. Hier wieder dieselbe Virtuosität im Machen, dieselbe helle, klare Miniaturbildfarbe, dieselbe Gefälligkeit der Gruppen. (Erstanden zu 4750 Fl. durch Hrn. van Heckeren van Twikkel.) Im Giaur hat de Keyzer die berühmte Dichtungsfigur Lord Byrons zu typisiren gesucht, aber nur eine wildblickende, sich schauspielmäsig gebärdende Mannsgestalt in brauner Kutte zuwegegebracht. Mehr befriedigt sein algierischer Krieger, wiewol man dabei nicht an ähnliche Gestalten des Rembrandt denken darf. In der Ebenbildung König Wilhelms auf bäumendem Schimmel, die höchlich gerühmt worden, hat de Keyzer das grosse Publikum durch konventionelle Schönfarbe und gemachtideale Zeichnung bestochen. Tiefere und karakteristische Auffassung fehlt, und so bekundet dies Porträt keine hervorstechende Begabung für das Bildnissfach. (Die Halbfigur des Giaur ward mit 2200 Fl. ersteigert durch Hrn. G. de Vries, wogegen der Kopf des greisen Kriegers zu nur 570 Fl. in die Hand des Parisers Pescatore überging.)

Knip. Landschaft bei Spaa. Erstanden durch Mr. Harington um 300 Fl.

Koekkoek, Jan H. der Ae. und Herman der Sohn. Marinen. Eine des Vaters ging zu 400, eine des Sohnes zu 600 Fl. in den Besitz Hrn. Haringtons über.

Koekkoek, B. C., der Klever. Landschaftstücke, welche aber nicht zu den schönsten dieses Meisters zählen. Dennoch wurden für die eine 3500 Fl. (durch Hrn. Lamme aus Rotterdam), für die andre 2270 Fl. (durch Mr. Pescatore aus Paris) bezahlt.

Kruseman. Johannispredigt in der Wüste, sehr grosses Gemälde, das dem Künstler auch mit sehr grosser Summe (60,000 Fl.) von König Wilhelm bezahlt ward. Die Grösse dieses Bildes liegt aber eben mehr in seiner Umfänglichkeit; inzwischen enthält es in der sonst gewöhnlichen Komposition einige Frauengestalten, die nicht ohne Reiz sind. In der Gallerieversteigrung rückerstanden durch Kommissionsgebot von 5000 Fl.

van der Laar. Salvator Rosa unter Räubern ein Weib konterfeiend. Um 220 Fl. erstanden durch Konsul Schletter aus Leipzig.

Lamme, A. J. — Ehebrecherin. (Zu 200 Fl. ersteigert vom Engländer Dingwal.) Scene aus Egmonts letzten Augenblicken. (Für 410 Fl. erstanden vom Engländer Hoar.)

Leickert. Holländische Landschaft. (Ersteigert zu 410 Fl. durch den Baron van Brienen aus Amsterdam.)

Leys, H. — Von diesem durch seine Sonneneffekte berühmten Antwerpner

eine Scene vor einem Gasthause. (Zu 2530 Fl. erstanden für das Frankfurter Museum.)

Nuyen, Wigand Josef. Von diesem aus dem Haag gebürtigen Meister, dessen fantasievolle Farbenstücke an den Düsseldorfer Scheuren erinnern, die schöne reichstaffirte Marine, welche der Kanonenschuss benannt wird, eine Schilderung des Fischmarkts zu Antwerpen und der Auszug im Winter. (Die Marine fiel zum Steigerpreise von 4500 Fl. dem Baron van Brienen in Amsterdam zu; das Marktbild kam um 2500 Fl. in den Besitz des Hrn. Landry und der winterliche Auszug um 2050 Fl. in die Hand des Hrn. van der Wynperse.)

Ommeganck, B. P. — Schöne Landschaft mit Vieh. (Uebergegangen für 2550 Fl. in den Besitz des Hrn. Couteau.)

Opzoomer. Von diesem Holländer, einem Schüler de Keyzers, eine Schilderung der Gebrüder de Witt, wie sie im Haager Thorthurm ihre Mörder erwarten. Kornelis liegt auf dem Ruhbette, Jan, der gewesne Rathspensionär, sitzt neben ihm, die aufgeschlagne Bibel auf dem Schoose haltend und sich ängstlich umschauend. Das Bild erinnert in der Idee an die Kinder Eduards von Delaroche. Sodann „Ritter Roland.“ (Letztes Stück zu 330 Fl. übergegangen in die Hand des Hrn. Landry.)

van Os, G. J. J. — Vier grosse Still-Leben, darstellend Blumen, Früchte und Geflügel, sämmtlich den grossen Koloristen bekundend, der in seiner Art das Vollendetste bietet. (Ein Fruchtstück kam zu 1050 Fl. in die Hand des Hrn. Landry, ein Geflügelstück, nämlich todter Fasan und Feldhuhn nebst Blumen und Früchten, zu 1025 Fl. in die Hand des Hrn. G. de Vries, und ein andres Fasanstück mit Ente zu 770 Fl. in den Besitz des Hrn. Pescatore.)

Pieneman, J. W. — Bildniss des Generals Chassé, welcher der holländischen Nation durch seine Vertheidigung Antwerpens so grosse Ehre gebracht hat. (Auch dieses Bild liessen die Erben König Wilhelms unter den Hammer kommen; es ward um 100 Fl. durch Hrn. Verploeg Chassé erstanden, ist also doch wenigstens der Familie des Helden zugekommen.)

Reekers. Blumen- und Fruchtstück. (Von Hrn. Pescatore mit 970 Fl. bezahlt.)

van de Sande Bakhuizen. Viehlandschaft. (Zu 950 Fl. erstanden durch Hrn. Pescatore.)

Schelfhout. Landschaftstücke, unter welchen sich jedoch nur das schöne Winterstück mit der Burg auszeichnet. (Diese holländische Winterlandschaft erstand Hr. Pescatore aus Paris für 1525 Fl. Die Gegend bei Rotterdam ersteigerte Hr. van Heckeren van Twikkel mit 1050 Fl. Die holländische Küste ward für 610 Fl. zugeschlagen, welche Baron van Brienen zahlte.)

Schendel. Ein aus früherer Periode des Meisters herrührender *Fischmarkt*, ein Bild ähnlicher Art wie Dykmans' Gemüsemarkt, nur bei Lampenlicht und Mondschein und nicht so gut gezeichnet. Unleugbar liegt in diesem wie in den spätern (ungleich kräftiger gehaltnen und auch besser gezeichneten) Stücken dieses Holländers ein gewisser Zauber, der aber mehr im künstlichen Licht als in tiefrer Auffassung zu suchen ist. Hr. Dingwal aus England erstand das Marktbild für 1320 Fl.

Schotel d. Ae. Seestücke. (Eins ging zu 3250 Fl. in den Besitz des Hrn. Landry, ein andres zu 2160 Fl. in den Besitz des Barons van Brienen über. Eine „bewegte See“ erhielt den Steigerpreis von 2180 Fl., gezahlt von Hrn. Lamme aus Rotterdam.)

Tschaggeny. Landschaft. (Ersteigert zu 1010 Fl. durch Baron v. Brienen.)

Verboekhoven, Eugen. Viehstücke in reicher Anzahl. Von grosser Wirkung namentlich die Schafherde während eines Gewitters. (Erstanden für 3100 Fl. durch Konsul Schletter aus Leipzig.) Stall mit Schafen. (Ersteigert um 1600 Fl. für das Frankfurter Museum.) Italiänische Gegend mit Vieh. (Erstanden um 1370 Fl. durch den Engländer Dingwal.)

van der Vyver. Ein Mönch. (Für 170 Fl. zugeschlagen dem Engländer Dingwal.)

Waldorp, Anton. Eine stille See von ausgezeichnet schöner Wirkung (erstanden von Hrn. Pescatore für 1310 Fl.) und eine Kircheninsicht (erstanden von Hrn. Landry für 540 Fl.)

Wappers. Zwei Geschichtbilder. In einem sehr dimensiösen hat der belgische Meister den heroischen Bürgermeister van der Werf während der Belagerung Leydens im J. 1574 geschildert. Dies grosse Bild vergegenwärtigt uns den höchsten Nothpunkt der durch Felipe II. ausgehungerten Stadt, den Augenblick, wo die Bürger mit Drohungen Brot oder Uebergabe vom Stadtrath verlangen und van der Werf ihnen entgegentritt mit auf die eigne Brust gerichtetem Schwerte und dem entschiedensten Wort, dass sie vom Fleische seines Körpers sich sättigen,

aber keine Uebergabe begehren sollten. Van der Werf steht immitten der Scene und entwaffnet mit der Schwertsetzung auf die Brust die mit drohendem Ungestüm angerückten Bürger, die nun reumüthig und mit Bitten um Vergebung zu Boden stürzen. Ringsum sieht man in verschiednen Gruppen das grässliche Elend des Verhungerns, Verschmachtens und Hinsterbens; namentlich macht sich rechts im Vorgrund eine verschmachtende Mutter mit ihren Kindern, den todten Säugling auf dem Schoose, wie sie niedergekniet sitzt und flehentlich den Kopf zum Bürgermeister hinwendet, durch schönen Ausdruck bemerklich. Wenn auch keine strenge Zeichnung und eben kein ganz wahres Kolorit zu bemerken ist, so offenbart sich doch in diesem Werke wie in Allem, was Wappers malt, grosse Gewandtheit und Fantasie. In Behandlung und Vollendung verdient es beiweitem den Vorzug vor der ganz ähnlichen Komposition, welche früher Ignaz van Bree für das Leydener Rathhaus gemalt hat. (Bei Verst. der Gall. ging das Bürgermeisterbild zu 3000 Fl. in die Hand des Hrn. Suermondt zu Utrecht über.) Ein kleineres, nicht minder figurenreiches Geschichtstück, das König Wilhelm von Wappers erwarb, schildert Louis XI., welcher in Umgebung seines einfachen Hofes und seiner Leibwache, den Rosenkranz in der Hand haltend, alterssiech auf einer Estrade vor seiner einsamen Zitadelle sitzt und dem Tanz einiger Zigeunermädchen zuschaut. (Uebergegangen für 2110 Fl. in den Besitz des Hrn. van Heckeren van Twikkel.)

Die Vertretung hochdeutscher Schulen beschränkte sich auf ein geringes Farbennachbild nach Dürers herrlichem Stichbilde aus der Hubertsiegende (d. h. nach dem knienden Jäger vor dem kreuztragenden Hirsche), auf eine wunderschöne farbenkräftige Darstellung des Marientodes, welche kurioserweise erst für ein Werk des Martin Schön, dann unbedingt für eine Arbeit Holbeins genommen ward, und auf zwei herrliche Holbeinstücke, wovon das eine (Ebenbild des Thomas Morus) als unzweifelhaft ächt, das andre (ein Mädchen mit Katze) als ächt nach Wahrscheinlichkeit zu bezeichnen ist. Der Morus ist voll Naturwahrheit, voll edelernsten Ausdrucks. Das zweite schöne Bildniss führt lebensgross ein Maidlein vor, das ihre Spielkatze (ein trefflich gemaltes Thier) auf den Armen hält. Man hat dies Bild wol mit Unrecht für ein Werk Bernards van Orley (eines freilich mit Holbein viel Verwandtes habenden Meisters) gehalten.

Italien vertraten in der Gallerie die Meister:

Perugino [1446—1524]. Vortrefflich erhaltnes Madonnenbild aus des Meisters früherer Zeit (vormals eine Haupttafel der Gall. Corsini zu Rom). Ruhselig in ihrem Mutterglücke sitzt Maria da mit dem in die Ferne greifenden Kinde, zuseiten habend zwei anbetende Weiblichkeiten und überschwebt von zwei verehrenden Engeln. Dies durch seelenvollen Ausdruck hochanziehende Bild ist in Wasserfarben auf Holz gemalt, bei welcher Manier alle Schatten wie im Kupferstiche gleichsam schraffirt sind. Die Farbenskala ist fast durchgehends bei den Figuren dieselbe, grünlich theefarben, Lila und Roth; nur das Obergewand der Madonna ist blau. Der Anordnung nach sind diese Farben schräg genübergestellt. Sogar bei den Flügeln der Engel sind die des einen grün, die andern roth. Das Bild hat so Vieles, was an Raffaels Jugendperiode erinnert, dass man bei erstem Anblick versucht sein kann es selbst für eine Arbeit des Peruginoschülers zu halten. (Dies Werk wurde mit 23,500 Fl. für das Pariser Museum ersteigert. Der Bietende für Berlin hatte nur bis zu 20,000 Fl. gehen können; Ueberbieter des Pariser Beauftragten aber wäre Lord Hertford geworden, wenn diesen nicht plötzlich der Spleen gefasst hätte, lieber einen Sarto auf das Lordmäsigste durchzubieten.)

Lionardo da Vinci [1452—1519]. Die sogen. *Colombina*, zu welchem wol als Sinnbild der Eitelkeit zu nehmenden Bilde das Kebsweib Franz des Ersten v. Frankreich gesessen haben soll. Die reizende Frauengestalt sitzt aufrecht in einer Felsgrotte, mit eigen zauberischem Lächeln eine Blume betrachtend, die sie in der Linken hält. Mit dem linken Ellbogen stützt sie sich leicht auf ein Felsstück. Ihr braunes Haar ist in zierlichen Flechten aufgenestelt und lässt das Ohr blos; ein weissliches Gewand umhüllt in leichten Falten die Arme und den Oberkörper; die linke Brust ist halb entblöst; die linke Schulter aber und den Schoos, worin nachlässig die Rechte ruht, bedeckt ein blauer Mantel. Im Kolorit ist das Bild viel frischer und beiweitem besser erhalten als die Gioconda im Pariser Musée. (Das Kolombinenstück befand sich in der alten Orleansgallerie, aus welcher es 1790 um eine fabelhaft hohe Summe an den Bankier Walkiers in Brüssel verkauft ward. Aus König Wilhelms Gall. ist es

nun in die Petersburger Gall. gewandert, und zwar für die Summe von 40,000 Fl. Passavant nimmt es für ein schönes Werk des Bernardino Luini, dessen Bilder nur zu oft als Werke seines grossen Meisters benamt werden.)

Aus Lionardo's Schule eine Leda, jenes Bild, welches sonst, in eine Caritas umgewandelt, sich in der Kasseler Gall. befunden hat. Es ist — nach Passavants Ausspruch — von steifer Zeichnung, lässt aber die Benutzung eines Lionardischen Ledenentwurfs, der zufällig auch in König Wilhelms Besitz gekommen, erkennen. (Infolge Kommissionsgebots von 24,500 Fl. im Haag verblieben.) Waagen in Nr. 3 des Kunstblattes 1849 gibt folgende Beschreibung. Leda, die auf dem rechten Knie niedersitzt, drückt mit dem rechten Arm eins ihrer Kinder an die Brust; mit der Linken zeigt sie auf Kastor und Pollux, die eben in lieblichen Stellungen dem Ei entschlüpfen und sich voll Verwundrung in der Welt umschauen. Vor ihr sitzt im Grase das andre Kind, welches zu seiner Mutter aufblickt. Das Nackte ist trefflich behandelt, die Formen der völlig nackten Leda sind gross und naturvoll. Nur ist in ihrer Gesichtslinie etwas Schiefes, was sich auch in den Köpfen der Kinder wiederholt.)

Fra Bartolommeo [1469—1517]. Maria mit dem Kristkind und dem Johannesknaben, ein Bild von grosser Kraft und herrlich in den plastischen Formen. Früher in der Gall. Aldobrandini und bei Franzosen und Französelnden *la Vièrge au Palmier* genannt. Passavant setzt zum Fratenamen ein Fragezeichen, ohne der Florentinerschule das Schönwerk zu entziehen. (Rückgenommen mit Kommissionsgebot von 14,000 Fl.)

Giorgione [1477—1511]. Ein wunderschönes, drei Bildnisse bietendes Stück.

Raffael [1483—1520]. Die Schleiermaria mit schlafendem Kristkind und kleinem Johannes, aus der Gall. des Lucian Bonaparte, eins der oft vorkommenden Exemplare nach verlorengegangnem Originale. (Rückgenommen mit Gebot von 16,500 Fl.) Das berühmte Bildniss des Penni, des Freundes und Mitbeerbers Raffaels, mit unvollendeten Händen. Ebenfalls aus der Bonapartischen Gallerie ins Haag gekommen.

Von einem Raffaelisten der sogen. *Sannazzaro*, ein ausdruckvoller Greisenkopf, sehr beschädigt und übermalt. Dieser Pseudoraffael ging um die Steigersumme von 16,000 Fl. unbeneidet nach Petersburg.

Tizian [1477—1576]. Zwei Stücke, die den Triumf der Religion und der Wissenschaft darstellen. (Zusammen für 12,500 Fl. rückgenommen.) Filipp II. und seine venusische Geliebte, ein Nachbild. (Rückgenommen zu 10,000 Fl.)

Luini [blühend 1500—30]. Muttergottes mit den Heiligen Sebastian und Rochus, ein Bild von grosser Kraft und Lieblichkeit. (Bei der Gallerieverst. rückgenommen mit Gebot von 7,400 Fl.) Grosse heilige Familie, zuzeiten Napoleons im Louvre, sehr dunkel gewordnes Nachbild des Urwerks in der Ambrosiana zu Mailand. (Rückgenommen durch Gebot von 15,500 Fl.) St. Katharina, Nachbild des Originals in Kopenhagen. (Rückgenommen mit 7000 Fl.)

Andrea del Sarto [1488—1530]. Herrliche heilige Familie aus Gallerie Aldobrandini, stichbekannt durch Lewis. Maria hält im Arme den halb stehenden halb schwebenden Kristknaben, dessen Nacktgestalt durch die anmuthendste Zeichnung zur Bewundrung hinreisst. Ein kräftiger Farbenton auszeichnet das Ganze, das man zu den erheblichsten Sartowerken zu rechnen hat. (Der Marquis v. Hertford war der glückliche Goldgerüstete, der diesen preiswürdigen, aus Padua stammenden Sarto mit dem Höchstgebot von 30,250 Fl. aus dem Haag entführte.)

Bastiano del Piombo [1485—1547]. Grosses Altarblatt mit kraftvoll gemalter Grablegung, wo aber der Fronleichnam sehr übermalt ist. (Rückerstanden mit 29,600 Fl.) Bildniss einer reichgekleideten Donna, grossen Stiles. (König Wilhelm hatte dies Ebenbild, das eine Weiblichkeit aus der Mediceerfamilie vergegenwärtigen soll, mit 16,000 Fl. erworben. Doch ging es bei Verst. seiner Gall. zu nur 3500 Fl. fort, mit welcher Summe Passavant so glücklich war es dem Frankfurter Museum zu erstehen. Gleich nach Zuschlag liess Prinz Heinrich der Niederlande den Beauftragten Frankfurts ersuchen es ihm um den Steigerpreis wiederabzulassen, welchem Gesuch aber nicht entsprochen werden konnte.)

Innocenzio da Imola [1506—49]. Madonnenstück.

Angelo Bronzino [1499—1571]. Schönes Bildniss, darstellend einen Sohn des Cosimo de' Medici.

Lodovico und Annibal Caracci. Zwei Darstellungen des Fronleichnams.

Guido Reni [1575—1642]. Ein aufschauender Marienkopf in des Meisters populär gewordner Manier.

Guercino [1590—1666]. Martyrium der h. Katharina. Die Heilige ist nieder-

gekniet und bietet lächelnd mit koketter Halswendung ihr Haupt dem Henker. (Nach Russland marschirt für 10,100 Fl.)

Sassoferrato [1605—85]. Sehr schönes Madonnenstück: Maria in Betrachtung ihres schlafenden Kindes.

Carlo Dolce [1616—86]. Ein schöner Lukas und eine heil. Familie, die im Kolorit sehr manierirt ist. Erster ward rückersteigert mit 5900 Fl.

Carlo Maratti [1625—1713]. Marienkopf. Erstanden um 900 Fl. durch den Engländer Hoar.

[Schliesslich müssen noch zwei Italiänerwerke in Anmerk kommen: das treffliche Bildniss des *Capitano Portugalis*, gemalt von Giovanni Moranes, und die Emmausscene, wie Tizian und Veronese sie oft gemalt haben, ein für Tintoretto genommenes Bild, dessen eigentlicher Schöpfer sich schwer bestimmen lässt.]

Spaniens Vertretung beschränkte sich auf die Meister:

Ribera [1589—1656]. Heilige Familie. Rückgenommen mit 8500 Fl.

Velazquez [1599—1660]. Vier Porträtstücke. König Felipe IV., der Mäcen des Meisters, in lebensgrosser Ganzgestalt. Bleich, schmächtig, jedoch in edler Haltung zeigt sich der schwache Monarch unserm Auge, dem er mit Scheublick begegnet. Er hat die Linke am Degengriff und hält in der Rechten einen Ordonnanzbrief. Gleichfalls ganzgestaltig und lebensgross das höchst lebentreffende Ebenbild des Gasparo de Guzman, Grafen von Olivarez, des Lieblingsministers jenes Felipe. Dieser Gunstmann, wie der König in schwarzer Tracht, schaut den Betrachter mit stechendem Bösblick an; zu Hohnlächeln zieht sich der breite Mund, welcher durch den lang in der ganzen Gesichtbreite sich hinziehenden Schnurrbart noch breiter erscheint. Die Plattnase wie das ganze Gesicht ist unnatürlich roth angeflogen und das seltsam anliegende glänzende Glatthaar gibt dem Kopf etwas Katzenartiges. Der Rücken ist etwas gekrümmt, und denkt man den so naturgezeichneten Mann fortschreitend, so muss sein Gang nothwendig etwas Schleichendes haben, — so leicht scheint er aufzutreten. In seinem Gürtel steckt ein goldner Schlüssel; seine Linke ruht am Degengriff und in seiner Rechten hält er eine feine Reitgerte. (Beide Porträte stammen aus der Gallerie der Könige Spaniens. Zuzeiten Napoleons aus Madrid entführt, kamen sie in die Sammlung des Mr. Laperrière, aus welcher sie 1825 ins Haag gelangten. Aus der Haager Gall. sind sie nun zusammen zum Steigerpreise von 38,850 Fl. in die Petersburger Eremitage entwandert.) Zwei liebreizige Weibsbildnisse des Diego Velazquez, voll jener für den Meister zeugenden Frischkräftigkeit, scheinen im Haag verblieben zu sein.

Murillo [1618—82]. Himmelfahrt Mariens. Diesem Bilde hat man zu grossen Werth beigelegt; es ist nämlich aus der Periode, wo sich Murillo in sogen. Nebelmanier gefiel, einer Manier, die doch seiner besserzeitigen, glühenden und kraftvollen, unbedingt nachsteht. Die Engelgruppen, welche die Jungfrau tragen, sind gar flau gehalten. Wegen der zahmen Behandlung und der Flaufarbenheit wird das Werk sogar als Murillisches angezweifelt. (Rückgenommen durch Kommissionsgebot von 36,000 Fl.)

Frankreich fand man in der Gall. repräsentirt durch die Meister:

Lorrain [1600—82]. Seehafen. (Rückgenommen für 8600 Fl.) Zwei Kopien nach Claude. (Zusammen rückgekauft mit 5000 Fl.)

Brascassat. Wiese mit Vieh, ein gutes, lebhaft an Potter und dessen Stier gemahnendes Viehstück, nur dass hier der Stier braun ist. (Für 6300 Fl. erstanden durch Mr. Pescatore aus Paris.)

Decamps. Ein Knabe mit einem Bullenbeisser und dessen Geworfenen. (An Mr. Pescatore gekommen für 1130 Fl.)

Delaroche. Eine Mutter mit zwei Kindern, äusserst reizendes liebliches Bild. Die Kinderköpfe zumal sind unaussprechlich schön. So vorzüglich aber dies runde Bild, das man als eine Caritas bezeichnet, in der strengen Zeichnung ist, so verfehlt erscheint es dagegen als Farbenganzes, denn es ist zu seltsamlich in der Karnation, nämlich zu gleichmäsig roth im Nackten, und zu zerrissen in der Gesammtwirkung. (Ersteigert zu 7300 Fl. durch Mr. Pescatore.)

Gudin. Eine Menge Seeschildereien verschiednen Werths. (Zu 1725 Fl. erwarb hieraus Hr. de Vries eine algierische Küstenansicht, zu nur 410 Fl. aber Hr. Schletter aus Leipzig ein ähnliches Stück. Die übrigen Gudins scheinen im Haag verblieben zu sein.)

Jacquand, Claude. Ein Stück aus der Zwitterklasse des historischen Genre: Wilhelm v. Oranien zum Besten der Kriegführung gegen Spanien seine Kostbarkeiten verkaufend. (Uebergegangen für 2000 Fl. an den Engländer Hoar.)

Lapito. Schön gemalte italiänische Landschaft.

Lepoitevin. Schiffbrüchige in einem Rettungsboote.

Roger, der 1840 verst. Eugène? Eine Frau von einem Stier niedergeworfen. (Erstanden für 600 Fl. durch Hrn. Suermondt aus Utrecht.)

Sebron. Klosterkirchhof nebst Säulengang im Mondschein.

Ary Scheffer. Die heil. drei Könige, eins der interessantesten und schönsten Werke in König Wilhelms moderner Sammlung. Waagen schrieb darüber im J. 1849: „In der That ist die Auffassung des oft behandelten Thema eine ebenso neue als geistreiche und zeitgemäse; nicht die althergebrachten Typen der drei üppigen mit Geschenken beladenen Orientalen sehen wir der Geburtstätte des neugebornen Fürsten, dem Sterne folgend, zueilen; sinniger und ernster stellt Scheffer seine drei Königsgestalten nicht vor die Sinne, sondern vor die Seele des Beschauers. Den dreien glänzt der neue Stern nicht als Wegweiser, sondern als Symbol des neu anbrechenden Zeitenlaufes. Die mittlere Figur, eine wunderschöne fast mädchenhafte Jünglingsgestalt, blickt, die Linke erhoben und in der Rechten die Priesterbinde haltend, die ihn als den König-Priester karakterisirt, begeistert zu dem stralenden Gestirn empor; schlicht wallt sein langes und blondes Haar auf die Schultern nieder und ein lichtrothes Gewand schmiegt sich in wenigen schönen und grossen Falten malerisch um die edle Gestalt. Zu seiner Linken, zugleich durch kräftigen Farbenton der mittleren im Licht gehaltenen Figur als passender Grund dienend, geht der zweite König; er ist im vollen Mannesalter und ein brauner Bart steht schön zu den kräftigen energischen Zügen. Seine Blicke sind gleichsam unwillig und fragend auf seinen begeisterten Begleiter gerichtet, er folgt aber doch wie unwillkürlich dem mächtigen Zuge des neuen Sternes; die Attribute in seinen Händen, das Schwert und der gekrönte Helm, bezeichnen ihn auch noch als den Mann der Kraft und der Gewalt, als den König-Krieger. Vorn zur Rechten des Jünglings wandelt der dritte König, eine tiefsinnende Greisengestalt mit wallendem weissen Bart; er schaut ernst und düster vor sich hin, gleichsam in die Zukunft, und die Gesetzesrolle in seiner Linken bezeichnet ihn als den gesetzgebenden König. Die Zeichnung der Köpfe und Hände ist so edel, so vollendet und durchgebildet, dass sie wirklich nichts zu wünschen lässt und dass es Unrecht sein würde, wenn man hier auch noch die Färbung eines Tizian verlangen wollte. Das Bild ist zugleich mit bewundernswürdiger Oekonomie angeordnet; man sieht nur die drei Köpfe ganz, die mittlere Figur wird von der voranstehenden Greisenfigur halb bedeckt und die beiden Seitenfiguren werden halb vom Rahmen abgeschnitten, auch sieht man die Figuren nur bis zum Gürtel. Man kann dies Scheffersche Bild einen wahren Triumf der geistigen Mittel über die sinnlichen der Malerei nennen." (Dies Halbfigurenstück, das sich gleichsam wie das kostbarste Bruchstück aus einem grössern Gemälde ausnimmt, ward rückersteigert durch Kommissionsgebot von 5975 Fl.)

Henry Scheffer. Der gefangne Hugo Grotius auf der Veste Löwenstein, im Begriff, in den verhängnissvollen Bücherkasten zu steigen. Inbrünstig betend kniet er nieder, während seine Hausfrau, die Maria Reigersbergen, die den Rettungsplan ersonnen, neben ihm steht und die Kiste offenhält. Bei diesem ansprechenden Werke des Henry will man nur nicht die grauliche Färbung entschuldigen, die man in Ary's Bildern über der trefflichen Zeichnung und hochpoetischen Auffassung eher vergisst.

England war in der Gemäldesammlung nur durch David Wilkie vertreten, dessen hiesiges Bild den Inblick in eine heimliche Whiskybrauerei des irischen Hochlandes darbot. Obgleich es zu den spätern, minder guten Werken des Meisters gehört, erlangte es doch den Steigerpreis von 10,100 Fl., wofür es ein Landsmann Wilkies, Mr. Grandy, erstand. — Die Schweiz stellte Calame, dessen Gebirgstück zu 1320 Fl. verkauft ward, und Russland den Aiwazowsky, dessen bewegte See nur 90 Fl. eintrug. — Sogar Java war vertreten, von dessen einzigem Meister, Raden Saleh, man ein kämpfendes Löwenpaar vorfand, welches zum Steigerpreise von 155 Fl. in die Hand des Hrn. Dingwal überging.

Schliesslich ist ein Gemälde anzuzeichnen von dem ausgezeichneten Dilettanten Labouchère, darstellend die vier Reformatoren. Dies Bild war als Geschenk in die Hand König Wilhelms gekommen, aber Hr. Labouchère musste erleben, dass bei der Gallerieversteigrung auch dieses sein Schenkbild unter den Hammer gebracht und verkauft ward. Hr. E. Gambart war der Glückliche, dem es für 3050 Fl. zufiel.

Wenn unter den ältern Gemälden sich einige zweifelhafte befanden, so gab es der Wechselbälge und falschen Täuflinge gar ungleich mehr unter den Handzeichnungen, welche König Wilhelm von den Gebr. Woodburn zu London um 90,000 Fl. erworben hatte. Es wurden daher bei Verst. des kön. Kunstschatzes gar oft von Zeichnungen, die dem Könige viele Pfunde Sterl. gekostet, kaum so viele Gulden gelöst; da jedoch die vorzüglichen und unbestreitlich ächten Blätter sehr hohe Steigerpreise erlangten, so glichen sich die Verluste, die durch Kopien und Unterschiebsel erwuchsen, so ziemlich aus. Der Hauptschatz der 370 Meisterzeichnungen bestand aus Handsachen von Lionardo, Michelangelo, Raffael, Rubens und Dyck. Auch von Fra Bartolommeo, Correggio, Sarto und Piombo enthielt die Sammlung manches Schöne. England und Holland, Frankreich und Deutschland haben sich in diese Schätze getheilt, so jedoch, das erstere Länder das Meiste erhielten, letztere aber eine strengere Wahl trafen, wobei besonders die Zeichnungen Raffaels in Betracht kamen. Das Pariser Museum erhielt deren sechs, wobei die Trauer um den Fronleichnam, ehedem in der Sammlung des Grafen Fries in Wien, den ersten Rang in der k. Sammlung einnahm und mit 6900 Fl. bezahlt wurde. Dasselbe Museum erwarb noch drei Zeichnungen von Michel Angelo und eine kleine h. Familie von Fra Bartolommeo, die schön wie Raffael ist. Die Raffaelische Zeichnung, welche den zweiten Rang in der k. Sammlung einnahm, ist ein Studium zum untern linken Theil der Disputa, sämmtliche Figuren unbekleidet. Timoteo Viti hatte sie von Raffael erhalten, Crozat kaufte sie von dessen Erben, dann besass sie Mariette; das Frankfurter Kunstinstitut erkaufte sie um 1510 Fl., welches ausser dieser noch acht andre desselben Meisters erwarb, sodann auch eine Taufe Kristi, ein köstliches Blatt von Perugino, einen Michel Angelo, drei Correggio, wobei der erste Entwurf zum Dresdner Bilde des h. Sebastian. — Eine schöne Erwerbung für Deutschland machte auch Hr. Weber aus Bonn mit Raffaels Zeichnung der anbetenden Hirten, welche Ottley in Facsimile herausgegeben hat.

Englischerseit erstand Hr. Woodburn die meisten Zeichnungen, namentlich viele von Michel Angelo; die schönsten und ächten bezahlte er mit 800 bis 1800 Fl. — Auch raffaelische oder pseudoraffaelische kamen viele in seinen Besitz; dabei befindet sich das schöne lebensgrosse Porträt, wofür er 3200 Fl. bezahlte. Die Zeichnung zu einer Schüssel, obgleich nur von einem Schüler Raffaels ausgeführt, erhielt von ihm den Preis von 1050 Fl. — Von Fra Bartolommeo (No. 100, fälschlich dem Andrea del Sarto im Katalog zugeschrieben), Seb. del Piombo, Venusti, Rubens u. A. ersteigerte er gleichfalls gute Blätter. Nach England gingen auch durch Hrn. Colnaghi mehre Zeichnungen Raffaels, und Hr. Hall, ein feiner Kunstkenner aus London, erwarb einen der schönsten Federentwürfe Raffaels, den zur Grablegung, wofür er 2000 Fl. zahlte.

Die 10 Apostelköpfe von Lionardo da Vinci ersteigerte Hr. Weimar im Haag um 8000 Fl., ein Preis, der sehr billig erscheint, wenn die Zeichnungen besser erhalten wären und man die volle Ueberzeugung gewinnen dürfte, dass sie Originale des Meisters seien. Von den Blättern andrer Meister, welche noch derselbe kaufte, ist besonders eine Rothstiftzeichnung von Correggio hervorzuheben, enthaltend ausserordentlich schöne Entwürfe zu den Amorinen mit dianischen Attributen, die er im Kloster S. Paolo zu Parma gemalt hat. Es wurden 340 Fl. dafür bezahlt. — Die zwei bewundernswürdigen Federentwürfe Raffaels zur Frauengruppe in der borghesischen Grablegung, wo das Skelett in die in Ohnmacht sinkende Maria hineingezeichnet ist, kaufte Hr. Leembrugge um 1230 Fl. — Noch manches andre schöne Blatt kam in den Besitz holländischer Kunstfreunde, viele aber wurden auch zurückbehalten, namentlich die fünf Köpfe nach den Raffaelischen Kartons No. 1—5, die zwei Bücher mit Studien von Fra Bartolommeo, mehre Zeichnungen von Rubens, Studien zu dem *jardin d'Amour*, die köstlichen Bildnisse des Konst. und Krist. Huyghens von Anton van Dyck u. a. m.

Sehr interessant war eine Folge grosser in Tusch aquarellirter Zeichnungen von Schotel, Seestücke darstellend. Zwei derselben wurden um 135 Fl. für das Frankfurter Museum gekauft.

Die lebensgrossen Marmorstatuen von den Bildhauern Jos. und G. Geefs, von Royer, J. B. van der Veen, Cartellier und E. Simonis erlangten nur die geringen Preise von 1000—3600 Fl. — In den Besitz des Hrn. Weimar im Haag kam z. B. das ausgezeichnete Werk von J. Geefs, der Engel des Bösen, um 3000 Fl. — Die Charitas von Royer um 2200 Fl. — Das Fischermädchen von J. Geefs ersteigerte Hr. Lamme um 3600 Fl., während das mit dem Hunde spielende Kind von G. Geefs dem Hrn. Weeninck um 2325 Fl. zufiel.

Nähere Angabe über jeden einzelnen Artikel kann nachgesehen werden in dem „*Souvenir de la galerie de feu Sa Majesté Guillaume II. etc. vendue à la Haye le 12 Aout* 1850, *avec annotation authentique des prix et des acquéreurs. Amsterdam, chez W. Willems.* 1850.“

Nach aufgefundenen Notizen soll dem König Wilhelm II. seine Kunstsammlung die ungeheure Summe von mehr als sieben Millionen Gulden gekostet haben. Der Gesammterlös der Versteigerung betrug 1,229,743 Fl., nämlich: 1. für alte Gemälde 891,105 Fl., 2. für neue Gemälde 223,330 Fl., 3. für Handzeichnungen 90,683 Fl., 4. für Statuen und Büsten 24,625 Fl., Summa 1,229,743 Fl. Von dieser Summe sind jedoch für rückgekaufte Gegenstände abzuziehen etwa 400,000 Fl., wonach sich der wirkliche Erlös beschränkt auf beiläufig 829,743 Fl.

Mit einem Gefühl von Wehmuth beiwohnte so mancher Interessent dem Verkauf der herrlichen Kunstsammlung eines Königs, der mit Lust und Liebe sie vereinte und aufs Liberalste allen Freunden der Kunst zugänglich machte. Diese schöne Schöpfung, welcher Wilhelm II. noch die eines grossartigen Hauses mit exotischen Gewächsen und eines Gartens mit den schönsten Pflanzen zugesellte, wodurch er die Freude an Werken der Kunst mit der an der Natur vereinte, diese edle Pracht und Herrlichkeit ist nun ohne alle Pietät zerstört, denn auch die Pflanzen in den Häusern und Gärten sind an den Meistbietenden verkauft worden. (Vgl. J. D. Passavants Auktionsbericht im Dürerjahrgang des Deutschen Kunstblattes, 1850.)

Haager Künstler. — Das Gravenhaag hat sich schon lange als einer von Niederlands günstigsten Punkten für künstlerische Entwickelungen erwiesen. Die ganze Umgebung ist eine anmuthende durch die Fülle des landschaftlichen Bodens, durch die frische üppige Vegetation der Hollandsnatur. Schon der Wuchs der Bäume ist hier eigenthümlich schön, da sie Zweige und Blätter nicht so tief unten, wie bei uns, sondern erst in grosser Höhe tragen, wodurch sie im reizenden „Bosch“, wenn sie sich mit den schlanken Stämmen in den Gängen zuneigen, überaus luftige und manchfaltig beleuchtete Wölbungen bilden. Wie dieser üppige Holzaufschuss, so ist auch die unvergleichlich frische Färbung eine Wirkensfolge des feuchten saftreichen Bodens und der wasserhaltigen Luft. Bis tief in den Sommer dauert das helle Grün des Frühlings, welchem Hellgrün wir auch in den Farbenschildrungen der ältern Landschafter Niederlands sehr Rechnung getragen sehen. So liegt in der Naturbeschaffenheit des Landes schon die Anregung, welche die Niederländer wie die Venezianer zu Meistern des Kolorits machte. Wo aber die Natur so wasserreich ist, da werden bei blühendem Handel sinnliche Lebenszwecke und Ansichten die herrschenden, die zu einer Sinnesart führen, welche auch in der Kunst mehr für die Pracht der Farben als für die ernstere Schönheit der Formen empfänglich ist.

Nur durch sein zufälliges Geburtsverhältniss und zeitweis heimisches Wirken, nicht durch sein Kunstfach, das ihn von der Nationalität emanzipirt erscheinen lässt, eröffnet den langen Reigen der Haager Künstlerschaft Adrian de Vries, welcher, um 1560 im Haag geboren, als Bildner und Kunstgiesser daheim sowie in Deutschland (zu Augsburg und Prag) sehr glänzend gewirkt hat. Seine Durchbildung hatte er in Italien erworben; er hatte Florenz besucht, wo Giambologna seine Richtung bestimmte, und hatte dann Aufenthälte zu Rom, Neapel und Turin genommen, an welchen letzten Orten seine giesskünstlerische Meisterschaft sich zu entfalten begann. Die Turiner nennen respektvoll den *Adriano Fristo*, der ihren ehernen Viktor Amadeus den Ersten geschaffen.

Moses van Uytenbroeck und Daniel Vertanghen treten uns, soweit uns die Haager Künstlerreihen bekannt sind, als die ersten Namhaften unter den dort erblühten Malern entgegen. Beide rechnen sich zur Schule des Kornelis Poelemburg. Uytenbroeck, der Malerstecher, der mehr die Nadel und den Stichel als den Pinsel führte, erweist sich durch eins seiner zahlreichen Blätter schon 1615 in selbständiger Thätigkeit. In Erfindungen sehr fruchtbar, bearbeitete er Biblisches und Mythisches in einer gewissen originellen Weise, wobei er schöne Gruppenordnung und malerische Wirkungen erzielte. Je mehr er aber das Malerische betonte, desto rückständiger blieb er in richtiger Figurenzeichnung.

Vertanghen (1598 im Haag geboren und daselbst 1657 verstorben) hat sich ausschliesslich mit dem Pinsel einen Namen gemacht. Er malte in poelemburgischer Zartweise sehr Verschiednes unter historischen Titeln und versah sein Landschaftliches gar zu gern mit mythenfigürlichem Spickwerk. Die Dresdner Gallerie besitzt von ihm ein Bildchen auf Kupfer, welches die Vertreibung des Menschenpaars aus Eden vorstellt, und die Wiener Gallerie ein Stück, wo sich der Wüstenfranz in den Dornen wälzt.

Willem Hondt oder *W. Hondius*, geb. im Haag 1601, ist als Porträtstecher namhaft geworden. Man findet ihn mit einigen Stichen betheiligt an der grossen Blätterfolge, welche Vandycks meisterhändige Bildnisse umfasst. Seine spätre Stecherthätigkeit weist nach Danzig hin.

Pieter Verelst, geb. um 1614, ein schätzbarer Lebenmaler aus Antwerpen, wirkte im Haag, wo wir ihn 1660 als Vorstand der dasigen Akademie antreffen. In Bildnissen erinnert er an die Meisterweise des Ferdinand Bol; überhaupt lässt sich in seinen Malereien eine Verwandtschaft mit der Rembrandtschule wahrnehmen. Von seinen Arbeiten werden besonders gerühmt: das Brustbild einer Alten aus dem J. 1648 im Berliner Museum und ein Schenkbauernbild in der Staatsgallerie zu Wien.

Paul Potter, der grosse Viehschilderer, geb. 1625 zu Enkhuyzen, längere Zeit im Haag thätig, wo er die Tochter des Baumeisters Balkenende zur schlimmen Ehehälfte bekam.

G. Hoekgeest, bedeutender Bautenmaler, in Blüte um 1650.

Jan le Duc, der Potterist, geb. im Haag 1636, gest. 1671 als Direktor der Haager Akademie, trägt ausgezeichneten Namen als Schilderer des Söldnerlebens. Er hatte selbst eine Zeitlang dem Soldatenstande angehört, was auch seine Bilder durchweg vermerken lassen, deren Scenen immer den Eindruck frisch mit dem Pinsel niedergeschriebner Erlebnisse machen.

Godefrid Schalken aus Dortrecht, geb. 1643, gest. im Haag 1706, allbekannt als Virtuos in Lichtwirkungstücken. Aus seiner Schule ging Arnold van Boonen hervor.

Kristof Pierson aus dem Haag, gest. zu Gorkum 1714, Allerleimaler, als dessen Verdienstlichstes wol seine kolorirten Zeichnungen nach den Goudaer Fenstergemälden zu betrachten sind. (Diese Nachbilder sollen sich noch im Kirchenvorstandsbesitze zu Gouda befinden.)

Gerard Hoet aus Bommel, gest. im Haag um 1730, ein sehr begabter und vielseitiger, aber manierverfallner Farbenkünstler, der von der Glasmalerei ausging.

Nik. van Hooft, 1664 im Haag geboren, 1748 daselbst als Obmann der Kunstgenossenschaft verstorben, hatte sich, als Spross und Erbe reicher Leute, mehr in Dilettantenweise ins Künstlerthum hineingelebt. Er lieferte Ansprechendes im Landschaftfache, soweit ihm Jagd und Fischfang dazu zeitliessen.

Konrad Roepel, geborner Haager, in der Vaterstadt 70jährig verst. 1748, Bildnissmaler aus der Netscherschule, später als Meister im Blumenfach thätig, worin er zu Düsseldorf lange Beschäftigung fand. Seine mit allerlei Insekten belebten Frucht- und Blumenstücke dürfen zu dem Besten zählen, was niederländischer Pinselfleiss in diesem untergeordneten Fache geleistet hat.

Paul Konstantin la Fargue, geborner Haager, gest. zu Leyden 1782; bekannt durch Bautenansichten.

Aart Schouman aus Dortrecht, gest. 82jährig im Haag 1792; namhaft als Thierschilderer, vornehmlich als Federviehmaler.

Jan van Os aus Middelharnis, geb. 1744, gest. im Haag 1808; bekannt durch seine Leistungen im Frucht- und Blumenfache, sowie durch dichterische Versuche.

Nik. Lodewijk Penning, geb. im Gravenhaag 1764, gest. 1818; bekannt durch Viehlandschaften und Seestücke.

Pieter Gerard van Os, geb. im Haag 1776; berühmt als Thierlandschafter, glänzend in Wiesenstücken.

Jan Willem Pieneman, geb. im Utrechtschen 1779, ein Farbenmeister von seltner Vielseitigkeit, zählte zur Haager Künstlerschaft nur für die Jahre 1815—20, in welcher Zeit er das Direktorat der kön. Gallerie bekleidete.

George Jakob Jan van Os, geb. im Haag 1782, einer der farbenmeisterlichsten Gewächsmaler, weltberühmt durch seine Blumen- und Fruchtgemälde, sowie durch Geflügelstücke, welche Bilder, zumal die floralischen, durch die Mächtigkeit ihres Kolorits in Erstaunen setzen.

Frans Jan van Heckeren, 1785 im Gravenhaag geboren, betrieb nur als Dilettant die Kunst, gesellte sich aber durch manche gediegne Bautenlandschaft den ausstellenden Professionirten zu. Später fand er mehr Genuss im Sammeln denn im Schaffen von Bildern. Er nahm seinen Hauptaufenthalt zu Utrecht.

Andries Scheifhout, geb. im Haag 1787, ein Landschaftmeister ersten Ranges, der vornehmlich durch seine Winterstücke, dann auch durch See- und Hafenbilder äussersten Ruf geniesst.

Jan Kristian Schotel aus Dortrecht, geb. 1787, gest. im Haag 1839, einer der grössten Seemaler, dessen Werke, jetzt schon hochgeschätzt, erst in den Gallerien der Epigonen die vollste Schätzung als wahrhaft klassische finden werden. In

seinem Sohn P. J. Schotel, zu Medemblijk am Zuydersee, ist ein glücklicher Erbe seiner Kunst erwachsen.

Abels, J. Th., Meister in mondbeleuchteten Landschaften.

Bles, David, ein durch Originalität und Frische sich auszeichnender Lebenmaler, bei dessen Bildern man immer mit der Frase auskommt: „pikant gedacht und trefflich gemacht!"

Brouwer, P. M., bekannt durch Wald- und Mondlandschaften.

Brugghens, Thiermaler, tüchtig in Hundestücken.

ten Cate, H. F. C., Genremaler, bekannt durch Stücke wie die junge Frau in der Laube.

van Deventer, J. F. und W. A., Landschafter.

Dreibholtz, C. L., Maler von Stromansichten und Schilderer von Seestürmen.

Hardenberg, L., bekannt durch Stadtansichten.

Heymans, W. G. F., Genremaler, von dem man Savoyarden etc. kennt.

Heymans, Maria, Blumenmalerin.

t' Hoen, C. P., Landschafter, durch Winterstücke wie durch Sommerschildereien bekannt.

Hoppenbrouwers, Landschafter.

van Hove, Bartel Jan, geb. im Haag 1790, Bauten- und Städtemaler von bedeutendem Rufe.

van Hove, Hubert, Sohn Bartel Jans, geb. 1814, ein Meister, der an Pieter de Hooghe erinnert und uns köstliche Blicke ins Innergetriebe der Häuser bietet. Früher hat er seine Pinselkraft in Landschaften und Strandansichten bewährt.

Leickert, C., bekannt durch seine Sonnenlandschaften.

van der Maaten, J. J., Landschafter.

van der Meer-Mohr, J. C., Bautenmaler.

Meijer, Louis, ein zu mehren Orden gekommner Künstler, namhaft durch sehr schöne Seebildchen, Strandansichten, Hafenbilder etc., welche einen glücklichen Gudinisten kundgeben.

Nuyen, Wigand Josef, geb. im Haag 1813, Landschafter aus Schelfhouts Schule, namhaft durch reichstaffirte Stadt- und Strandansichten.

Oosterhout, D., Viehlandschafter, dessen Stücke hie und da vielen Beifall gefunden. Sie sind aber nicht immer wahr und harmonisch kolorirt und leiden öfter an einer gewissen Violtönigkeit.

van Os-Offermans, M., eine Genremeisterin, von welcher ein „Lebküchler auf dem Amsterdamer Buttermarkte" und ein „Schachspielerbild" (1838) sehr gepriesen werden.

Penning, Pieter Aart, Sohn des Lodewijk, geb. im Haag 1791, Landschafter.

Rochussen, Porträtist und Genremaler, auch (und vielleicht mehr) thätig als Holzzeichner.

van den Sande Bakhuyzen, Hendrik, im Haag geb. 1791, berühmter Viehlandschafter und Seemaler, einer der grössten Rindermaler unsrer Zeit, von dessen Hand man auch schätzbare Radirungen vorfindet.

Bakhuyzen *jun.*, A., Landschafter.

Vertin, P. G., sehr belobter Landschafter, von dem man vorzüglich Ansichten holländischer Städte im Winterkleide, mit Staffage von Rochussen, anführt.

Verveer, Jan, geb. um 1814, vorgebildet zu Antwerpen und Paris, seit 1838 im Haag thätig, bekannt durch treffliche Bauten- und Genrelandschaften.

Verveer, Simon Lodewijk, ein Landschaftmeister, in dessen Stücken noch stärker als in den Janverveerschen Bauten und Genre rollespielen. Seiner ersten Bildung nach gehört er dem Haag an, wo Bartel Jan van Hove sein Lehrer war. Später hat er sich in Brüssel weitergebildet. Unter seinen Bildern jüngster Hand finden wir die vortreffliche Schilderung einer Landschaft im Momente des Sonnenaufgangs.

Vis, Alexander Willem, Landschafter.

Vorderman, H., Genremaler, bekannt durch Stücke wie der „Arzt des 17. Jahrh., eine Medizin untersuchend."

Weissenbruch, J., Maler von Stadtansichten.

de Witte, B., Lebenmaler, bekannt durch seinen „verwaisten Knaben" und ähnliche Bilder.

van Wyngaerdt, Pieter Dirk, geb. 1816 zu Rotterdam, thätig im Haag als Bildnisser und als Schildrer häuslicher Scenen. (Jüngerer Bruder des zu Gouda wirkenden Landschaftmeisters Antonin Jakob.)

Haager Museen. — Durch die Zerstreuung des grössten Theils der königlichen Gallerie hat Hollands Residenzstadt allerdings seinen glänzendsten Kunstschatz ver-

loren; doch bleibt den Gravenhaagern immerhin der schöne Trost, im städtischen Museum und in den staatvermachten Sammlungen des Freiherrn van Werstreenen van Tielandt noch sehr ansehnliche und durch seltenste Stücke ausgezeichnete Sammelschätze zu besitzen.

Das städtische Museum im Prinz-Moritzhause umfasst eine durch gediegene Auswahl sich empfehlende Gemäldesammlung und ein von Wilhelm dem Oranier gestiftetes Kuriositätenkabinet, welches mit den seltensten Sachen aus allen Zonen versehen ist. Letzte Sammlung, im untern Stockwerk des Moritzhauses, enthält ethnografische Merkwürdigkeiten aus den von wildlebenden Volkstämmen bewohnten Erdstrichen sowie aus China und Japan, und aufweist daneben eine Menge historischer Reliquien, darunter das Lederkoller Wilhelms v. Oranien, das derselbe im Moment des ihn tödenden Meuchelschusses getragen, Waffen holländischer Admirale (Tromp, de Ruyter etc.), ein Modell vom Häuschen Peters des Grossen zu Zaandam und den Stuhl Generals Chassé aus der Zitadelle von Antwerpen. Die Gemäldesammlung im obern Stockwerk enthält hauptsächlich niederländische Bilder, die zwar sämmtlich der neuern Aera der beiden Niederlande angehören, unter welchen aber Meisterwerke ersten Ranges glänzen. Der ganzen Richtung des protestantischen Landes entsprechend, ist hier sehr wenig aus dem Bereiche frommer und scheinheiliger Pinselkunst aufgenommen; dafür kann aber der Betrachter dieser Bilderreihe, der das Heiligenhafte unschwer vermisst, sich bis zur Sätte weiden an frischen Naturschildrungen, an gesunden Humoralien, an Land- und Volkstudien. Manche Grössen der neuern niederländischen Schulen lernen wir hier in Hauptwerken kennen, wie sie nicht meisterlicher in den grössten Staatsgallerien Europens zu treffen sind. Inzwischen fehlen einige Meister, welche nicht minder wie die repräsentirten dem Niederland ehremachen, leider ganz, z. B. Gerard Honthorst, Frans Hals, Adrian Brouwer, Aart van der Neer. Werkvertreten sind hier folgende Niederländer:

Roelant Savery von Kortryk (1576—1639). Landschaft mit Orfeus, der die Thiere durch sein Saitenspiel anlockt. Dunkle dichtbewaldete Berge zeigen sich zuseiten des Bildes. In den stärkern Lichteinfällen tritt jenes helle holländliche Grün hervor, welches wie des Lenzes erstes Laubgrün leuchtet und ebenso in Breughellandschaften erscheint.

Rubens (geb. 1577 zu Siegen, wie R. C. Bakhuizen van den Brink in seiner historisch-kritischen Untersuchung der Ehe Wilhelms v. Oranien mit Anna v. Sachsen, Amsterdam 1853, nachweist). Venus mit dem Adonis.

Jan Breughel und Rubens. Grosse Darstellung des Paradieses, wo Sammetbreughel das Landschaftliche, Rubens aber das Menschenpaar sehr sorgfältig gemalt hat. Die Gegend ist eben und reichsten Pflanzenwuchses; zuseiten ziehen sich dichte Baumgruppen bis gegen die Mitte, wo wir durch eine Oeffnung die Tiefe des Waldes und das Feld und darauf das saftige Grün der jugendlich üppigen Vegetation in allen Abstufungen bis zum scharfen Lichte gewahr werden. Selbst an den Stämmen der Bäume schimmert dies helle Grün durch, fast leuchtend, als ob die Pflanzenwelt im Eden eine ewige Jugend gehabt, mit dem kräftigen Wuchse reifern Alters die zarte Faser und das saftreiche Zellgewebe junger Sprossen vereint habe. Es mag dahingestellt bleiben, wieweit dies nur Folge des Ausbleichens der nicht völlig haltbaren Farbe oder des Vortretens des Ultramarin sei. Jedenfalls gibt es hier, in Verbindung mit den manchfaltigen Farben und Gestalten der Thiere, ein zwar buntes aber nicht unharmonisches, höchst lebendiges Bild der jugendlich sinnlichen Frische und des Reichthums der Urwelt.

Breughel und Rottenhammer. Kleinere Landschaft mit der Flucht nach Aegypten, welche Staffage der zweitgenannte Deutsche gemalt hat. Der enge Raum gestattete bei dieser Landschaftschildrung nicht die reiche Ausführlichkeit und bunte Fülle, welche Jan Breughel in jenem grossen Bilde entfaltete; aber der grosse Wechsel von Licht und Schatten, der übrigens nicht unharmonisch ist, gibt einen ähnlichen Eindruck.

Kornelis Poelemburg v. Utrecht (geb. 1586). Zwei zierliche Landschaften.

Dirk de Keyzer (1595—1660). Die vier Bürgermeister Amsterdams in Berathung gelegentlich der Ankunft der Maria de' Medici. Dies durch J. Suyderhoef stichbekannte Bild kam aus dem Nachlasse des Amsterdamers Hendrik Braamkamp 1773 ins Haag, um die Summe von 510 Fl., welche Prinz Wilhelm V. v. Oranien zahlte, aus dessen Bilderkabinet es ins Stadtmuseum überging.

Gerard Dow v. Leyden (1598—1672 oder 73). Das anziehende Zimmerstück mit der am Tisch sitzenden Hausfrau und dem offnen Rundscheibenfenster, wodurch der Blick auf die hellbeschienene Gasse mit Sonntagsspazirern geleitet wird.

A. van Dyck aus Antwerpen (geb. 1599). Vier Bildnisse.

Rembrandt van Ryn (1608—69). Die anatomische Lektion des Prof. Tulp, Hauptwerk aus der Jugendzeit des Meisters, mit dem Dat 1632, seit 1828 im Haager Museum und mit 32,000 holl. Fl. bezahlt. (Neure Kopie von *Cottreau* in der Medizinerschule zu Paris.) — Simeon im Tempel. — Bildniss eines Offiziers.

Gebr. Both v. Utrecht (Andries geb. 1609, Jan geb. 1610). Zwei schöne Landschaften gemeinsamer Hand.

Jan Wynants v. Harlem (geb. um 1610). Ein meisterhaftes Landschaftstück, über welches Schnaase in seinen niederl. Briefen sich also auslässt: „Der feinste Hauch des geistigen Ausdrucks ist zwar vielleicht verloren, indess sind die Formen edel und bedeutend, und wir werden zugleich näher in das Einzelleben, namentlich in die Pflanzenwelt eingeführt. Es geschieht dies aber hier auf ganz andre Weise wie in der Eyckschen Schule und bei den ersten Landschaftmalern des 16. Jahrh., welche wirklich Bäume und Wiesen durch einzelne Blätter und Halme zu machen versuchten. Im Vorgrunde ist hier wol ein einzelnes Kraut angebracht, vielleicht nicht völlig dem Stile des Ganzen entsprechend, übrigens aber sind nur die mehr gestalteten Individuen des Pflanzenlebens aufgefasst; nicht auf das Blatt kommt es an, sondern auf den Baum, der in seiner organischen karakteristischen Gestalt vorzugsweise der Gegenstand, gleichsam der Held des Bildes ist.“

Adrian Ostade v. Lübeck (1610—85). Ländliche Scenen.

Bartel van der Helst (1613—70). Bildniss des Paul Potter.

Gerard Terburg v. Zwoll (geb. um 1620). Selbstbild in Bürgermeistertracht. Sodann ein Briefstück, nämlich ein Offizier, der einen vom Trompeter überbrachten Brief seiner Herzensdame vorliest.

Filipp Wouvermans (1620—68). Neun Stücke, darunter eine grosse Schlacht, die aber nicht zu des Meisters Bestem zählt. Anziehender ist das Wirthshaus, wo Abends bei Fackelschein die Fremden sich drängen, um ihre Pferde und sich selbst unterzubringen, oder das Wirthshaus am Morgen, wo der Zug sich wieder in Bewegung setzt; ferner die fürstliche Spazirfahrt, wo der schwere Wagen von sechs mächtigen Hengsten gezogen wird; endlich das Feldleben, wo sich buntgekleidete Söldner um eine zigeunerhafte Marketenderin sammeln.

Herman Swanevelt v. Woerden (1620—90). Ein minder werthes Werk dieses Lorrainisten.

Adam Pynacker v. Delft (1621—73). Eine in Anordnung und Beleuchtung vortreffliche Landschaft von freilich etwas gesuchter Form. Schöne, leicht ausgeführte Gruppen manchfaltig karakterisirter Bäume ziehen sich den Anberg hinan, an dessen Fuss ein sprudelnder Bach sich windet, theils beschattet, theils im scharfen Lichte glänzend, während die weite Thalebene, die sich seitwärts öffnet, von schroffen, tiroleralpartigen Bergspitzen begrenzt ist.

Niklaas Berchem v. Harlem (1624—83). Landschaften verschiednen Naturkarakters. Eine weite italische Landschaft gelblichen Kolorits, die den Abend nach heissem Tage durchfühlen lässt; dann ein breites Thal deutschen Karakters mit bunter stattlicher Jagdgesellschaft, welche zur waldigen Höhe zieht; sodann eine enge Felsschlucht, wo Reisende geräubert werden; endlich ein sanftes Thal mit Mädchen bei ihren Kühen.

Paul Potter v. Enkhuyzen (1625—54). Lebensgrosses Viehbild: ein junger Stier bei alten Weiden stehend, unter welchen eine Kuh und drei Schafe ruhen. Dies Stierbild ist seiner ausserordentlichen Naturwahrheit wegen eins der gepriesensten Hauptwerke des frühverstorbnen Meisters und hat öfter zu Nachbildungen gereizt. Eine der jüngsten Kopien ist die originalgrosse des französischen Malers *Lanrue*, welche in der im Louvre errichtungsbegriffnen Kopiengallerie ihren Platz erhält. — Kleines Landschaftstück mit Kuh, die sich in klarem Teiche spiegelt.

Ruisdaal v. Harlem (1630—81). Nordlandschaft bei Nacht. Durch enges waldiges Thal drängt sich ein Bach, der mühsam über Felsblöcke hinfliesst. Hinter der Kapelle auf der Höhe des einen Ufers steht der Mond. Wir sehen ihn nicht selbst, aber sein scharfes Licht trifft den Bach da, wo er hervortritt, und blitzt auf den gebrochnen Wellen. Jenseit fallen nur einzelne Stralen auf das Dunkelgrün der starken Tannen, deren scharfe Aeste gegen den hellen Himmel vorstechen. Kein lebendes Wesen ist sichtbar, nichts umher bricht die Einsamkeit der Nacht, in welcher wir das Sprudeln des Baches stärker zu hören meinen. — Landschaft bei hohem Mittag. Dies Bild führt uns in die alltäglichste Ebene. Durchweg Kornfelder und Wiesen; in bedeutender Entfernung am Horizonte die ragenden Thürme von Harlem. Ein Landweg krümmt sich im Vorgrunde, auf welchem weiter hinten wenige einzelne Leute fahren oder gehen; übrigens ist die weite Fläche menschenleer.

Der Himmel zeigt Stätigkeit und lässt kein dräuendes Gewölk sehen; nur leichte Schatten, von einzelnen Wolken auf die Felder geworfen, erinnern von fern, dass auch dieser Ruhe des bedeutungslosen einfachen Lebens ein Wechsel bevorsteht, dass die Zeit auch über der Fläche schwebt.

Frederik de Moucheron v. Emden (1632—1686). Eine mäsig bergige Landschaft mit sanftem Grün, im weichen Lichte der sinkenden Sonne; vorn am Anberge ziehen reichgekleidete Reisende; der langsam bequem schwankende Schritt ihrer Maulthiere deutet auf die rückgelegte weite Tagreise und das nahe Ziel. Dem Betrachter theilt sich jenes Abendgefühl des Wandrers mit, wenn er, wie Dante sagt, die Glocken des nahen Dorfes hört und an die Heimat denkt.

Nik. Maas oder Maes von Dortrecht (1632—93). Ein Bildniss.

Willem van de Velde d. Jü. aus Amsterdam (geb. 1633). Ein Seestück.

Jan Steen v. Delft (geb. 1636). Die Malerfamilie. — Das Austernfrühstück. (Beide Stücke zu den schätzbarsten des Meisters zählend.)

de Heusch von Utrecht (der 1638 geborne Willem oder der 1657 geborne Jakob). Landschaftstück.

Adrian van de Velde aus Harlem (geb. 1639). Thierstück.

Korneils Troost von Amsterdam 1698—1750). Fünf höchst drollige Bildchen, in Wasserfarben und Pastell ausgeführt, mit den Inschriften: *Nemo loquebatur. — Erat sermo inter fratres. — Loquebantur omnes. — Rumor erat in casa. — Ibant qui poterant, qui non potuere cadebant.* Sie schildern also eine Trinkgesellschaft nach ihren Verläufen, vom ersten Beginn, wo Alle noch ruhig und andächtig das Glas und die Pfeife gustiren, bis zur Katastrofe, wo die Situationen schon etwas wacklig werden und endlich das Problem, den Weg nach Hause zu finden, wol oder übel gelöst werden muss.

Jan Kristian Schotel von Dortrecht (geb. 1787). Seestück.

Peter Paul Jos. Noel (geb. 1789 zu Maulsort bei Dinant). Die Westerkerk zu Amsterdam.

Von Meistern ausländischer Schulen sind im Stadtmuseum nur vertreten: Holbein durch drei Bildnisse (Jane Seymour, Thomas More und Robert Cheseman?). Elzheimer durch ein Landschäftchen, Gelée durch ein weniger werthes Stück. Murillo durch eine Madonna, Lingelbach durch ein Küstenstück und Jos. Vernet durch einen Seesturm.

Das Werstreenensche Museum (*Museum Meermano-Werstreenianum*) trägt seinen Namen von dem 1848 im Haag verst. Baron van Werstreenen van Tiellandt, der während eines langen Lebens im Haag wie auf Reisen eifrig seiner Liebhaberei für Bilderhandschriften, für seltene Drucke und Kunstsachen sowie für Alterthümer jeder Art nachging und solcher Gegenstände eine reiche und kostbare Sammlung zusammenbrachte, die er letztwillig samt seinem Hause und ansehnlichen Fonds für die Musealverwaltung dem Staate vermachte. Das sehr stattliche Haus des Erblassers wurde für den Musealzweck ausgebaut und eingerichtet unter Oberleitung des Hrn. Holtrop, des obersten Beamten der Haager kön. Bibliothek. Nach Bestimmung des Testators soll die Stiftung das Meerman-Werstreenensche Museum heissen, weil ein grosser Theil der Schätze, die sich vormals in der berühmten Meermanschen Bibliothek befanden, jetzt einen Hauptbestandtheil der Sammlung bildet. Leider ist die testamentarische Verfügung wegen Zulasses des Publikums eine für die Benutzung dieser Schätze sehr beschränkende, da nur der erste und dritte Donnerstag jedes Monats als Einlasstage bestimmt sind. Auch ist unter keinen Umständen gestattet, irgendeinen Gegenstand dieses Museums ausserhalb des Gebäudes zu benutzen.

Rechts vom Eingange in das Meermano-Werstreenianum befindet sich in zwei aneinanderstossenden Gemächern eine zehntausendbändige Bibliothek, welche (abgesondert von der Sammlung der Handschriften, der alten Drucke und seltenen Bücher) vornehmlich an Werken für Buchdruckgeschichte und Bücherkunde sowie an archäologischen und numismatischen Schriften reich ist. An die Bibliothek stösst das Gemäldekabinet mit kunsthistorisch interessanten altitalischen und zwei ebenso achtbaren altflandrischen Bildern. In dems. Kabinet sind auch aufgestellt ein alterthümliches Kästchen mit eingelegter Arbeit, eine Marmorvase und ein elfenbeinenes Kruzifix, dessen Schnitzmeister Franz du Quesnoy sein soll. Im Lesesaale, wo die ölgemalten Bildnisse des Gerard und Jan Meerman sowie des Barons van Werstreenen und seiner Vorfahren hängen, sieht man kostbare Exemplare seltener Druckwerke und eine Sammlung Dubletten von Inkunabeln und

Prachtausgaben. Im Vorsaal des Oberstocks einige Abgüsse nach Antiken und zwei lebensgrosse chinesische Figuren, welche einen Mann und eine Frau in ihrer volkthümlichen Tracht darstellen. Durch diesen Vorsaal, dessen Wände mit alten Porträten sowie mit Städteansichten verziert sind, gelangt man in den Saal der Alterthümer. Hier sind die Wände geschmückt mit ägyptischen Schriften auf Papyrus, worunter sich einige durch Thedenat-Duvent aus Theben mitgebrachte befinden; ferner mit einer prächtigen musivischen Nachbildung des berühmten Taubenmosaiks und einem Bildwerke aus Stuck. Sodann trifft man hier zwei vom Badesaalboden der Hadrianischen Villa herstammende Musivtafeln aus weissem und gelbem Marmor, eine römische Marmorurne mit Aufschrift, einen kleinen marmornen Herkules und ein Alabasterbildchen des Vertumnus, Marmorbüsten der Livia und zweier Imperatoren, eine Büste des Augustus aus Rosso antico, Korknachbildungen des Sibyllentempels zu Tivoli, der Grabpyramide des Cestius und des Grabthurmes der Cäcilia Metella, sowie in drei grossen bethürten Glaskasten eine werthvolle Sammlung ägyptischer, griechischer, römischer, germanischer, indischer und mittelalterlicher Alterthümer, worunter sich besonders die hellenischen Vasen auszeichnen. Immitten des Saales sind auf einem Tische zwei Schaukästen aufgestellt, welche Gipsabgüsse der berühmtesten antiken Schnittsteine, griechische und römische Medaillen, Lampen, Ringe u. s. w. enthalten. Auch befindet sich in diesem Saale die Sammlung antiker und moderner Münzen sowie eine reiche Siegelsammlung, die von *van Wierts* (?) herrührt. Das angrenzende Kabinet enthält einige ölgemalte Porträte und herkulanische und pompejanische Ansichten. In einem folgenden Saale findet man moderne Kunstsachen und Seltsamkeiten ausgestellt: chinesische Bildwerke, Bildchen aus Speckstein, japanischen Hausrath, sowie Gegenstände welche Baron van Werstreenen aus Italien, Helvetien und Deutschland mitgebracht hat; emaillirte Kanne und Schüssel, Mojoliken, Miniaturen auf Elfenbein und Porzellan, römische und florentinische Musivarbeiten, Elfenbeinwerke von *du Quesnoy* und *Bossuit*, ein Bildniss des Erasmus Roterdamus in Marmor (aus der Zeit des gelahrten Herrn), ein biscuitenes Abbild des Nahischen Grabsteins der Pastorin Langhans, silberne Blumenvasen, einen büssenden Petrus nach rubensischem Vorbilde, treffliche Gobelinweberei, dann Abdrücke von Bildsteinen u. s. w. u. s. w. Mit Zeichnungen und Stichen, welche italische Städte und Landschaften vergegenwärtigen, ist ein angrenzendes Gemach geschmückt. Von hier gelangt man endlich in den grossen neugebauten Saal, wo sich die Handschriften und Frühdrucke, die kostbaren und seltnen Bücher befinden, welche zusammen den glänzendsten und wichtigsten Theil des Museums bilden, welcher überhaupt als eine der vorzüglichsten Sammlungen dieserart, die in Europa zu finden, betrachtet werden muss. Hier trifft man über 300 Handschriften aus verschiednen Epochen und Ländern, und 1233 Druckwerke des 15. Jahrhunderts, darunter 555 deutsche, 345 italische, 243 niederländische, 63 französische, 6 spanische, 1 englischer und 20 herkunftdunkle Drucke; ferner 918 seltene Werke, 415 Elzevire in Zwölft, ein kostbares Exemplar des Blaenschen Atlasses u. s. w. u. s. w.

Nähere Inbetrachtnahme gebührt zunächst den aus sehr verschiednen Zeiten herrührenden Bilderhandschriften, welche für den Stufengang der Malerei des Mittelalters interessante und zum Theil sehr erhebliche Belege aus mehren occidentalischen Kunstlanden darbieten. Ein Manuskript belehrt uns über den ältesten, verschiedne andre über den spätern Zustand der Kleinmalerei in Holland. Am Wichtigsten aber ist eine kleine Anzahl belgischer Manuskripte des 14. Jahrh., welche mit Angaben der Jahre und der Illuminatoren versehen sind, wodurch man über den Zustand der Malerei im Belgischen vor Auftreten der Gebrüder Eyck das erwünschteste Licht erhält. In dieser Beziehung hat wol keine andre handschriftenreiche Bibliothek in Europa eine ähnliche Folge aufzuweisen. Für die französische Kleinmalerei der Zweithälfte des 15. Jahrh. zeugt ein Manuskript, welches an Reichthum und Merkwürdigkeit der Bilder wenige seines Gleichen hat und sich zugleich durch namhaften Kunstwerth erhebt.

Wir geben ein Verzeichniss dieses Miniaturenschatzes nach den Mittheilungen, welche Prof. Waagen über die Bilderhandschriften des Werstreenenschen Museums im Deutschen Kunstblatte 1852 veröffentlicht hat.

Evangeliarium in Kleinfolio aus der Abtei Egmond bei Alkmaar, mit kleiner Minuskel im Karakter des 9. Jahrh. in einer Kolumne geschrieben. Mit erstaunlich rohen Bildern (schreibendem Matthäus und thronendem Kristus nebst den evangelistischen Zeichen), welche nur mit Mennigroth, Gelb und einer geringen Art Purpur gemalt sind. [Die Schauseite des Einbandes ist mit

ungleich werthvollerem Elfenbeinrelief geschmückt. Es stellt den thronenden Heiland dar, und zwar in Unbärtigkeit, mit segnend erhobner Rechten und seltsamerweise mit mandoriahabender Linken, in welcher Handmandorla sich die Geisttaube mit dem Kreuznimbus befindet. Der Rand mit Verzierungen edlen und breiten romanischen Stiles. Nach dem Karakter derselben und der begleitenden Schrift dürfte dieser einbändliche Schmuck aus dem 12. Jahrh. herrühren.]

Fragment eines Evangeliars. Zwei Blätter, welche *Canones* enthalten und jener fränkischen Schule des 9. Jahrh. angehören, die noch mit vielem technischen Geschick die Motive antiker Kunst festhielt. Die Ausführung sehr fleissig, die Farben von mattem und schwerem Ansehn.

Die Briefe des Kirchenvaters Hieronymus, Foliohandschrift mit kleiner Minuskel in zwei Kolumnen, wol aus dem 12. Jahrh. Darin drei mit vielem Geschick violettfarben gezeichnete Scenen mit romanischer Randverzierung.

Die vlämische Reimbibel des Jakob van Maerland (eine um 1270 fallende Uebersetzung der *Historia scholastica* des Petrus Comestor), Foliohandschrift mit ziemlich kleiner Minuskel in zwei Kolumnen, geschmückt mit 72 Miniaturen und vielen Initialen. Am Ende des Kodex die Angabe: *Doe men scref int jaer ons heren MCCCXXXII verlichte mi Michiel van der borch.* Die Bilder sind in den wesentlichsten Stücken ganz von der bekannten Form der Miniaturen aus der Ersthälfte des 14. Jahrh., die Köpfe, im Typus mit den Spitznasen, eigentlich nur Federzeichnungen mit leichter Angabe des Roths auf den Wangen und angestrichenem Haar. In den Gewändern sind noch, bis auf das hier eingetretne Mennigroth und das tiefe Blau, die mehr gebrochnen Farben beibehalten, wie sie im 13. Jahrh. üblichgewesen. Die Falten, obwol im gothischen Geschmack, sind von ungewöhnlicher Breite und für diese Zeit ungemein sorgfältig modellirt; dasselbe gilt auch von der Zeichnung mit völligen Formen. Nur die Proportionen sind etwas kurz und die Hände haben zu lange Finger. Besonders zeichnen sich die Bilder durch die sehr sprechenden, drastischen Motive aus. Bäume haben die konventionelle Pilzgestalt, Berge die von byzantischen Bildern überkommene Form. Die Gründe sind farbig, vornehmlich blau und purpurn, mit pflanzenartigen Windungen in einem dunklern Tone der jedmaligen Farbe, oder schachbretartig mit ungewöhnlich grossem Muster. Auf dem Titelblatte sind in sechs Abtheilungen die sechs Schöpfungstage verbildlicht. Besonders gelungen ist die Evenerschaffung; vortrefflich ausgedrückt ist Adams Schlaf, sehr hübsch das aus der Mannshüfte hervorgezogne Weibchen. Das Weiss, sonst so häufig durch Aussparen des Pergaments gemacht, ist hier mit Deckfarben gegeben. An der gewöhnlichen Initialstelle erscheint hier der am Sonntag ausruhende Gottvater im Mosaikentypus und mit Kreuznimbus, nur mit etwas verlängertem Barte, segnend zu Throne, die Linke auf der Weltkugel mit aufgepflanzter Siegesfahne habend. Der Rand ist mit Gestänge, wovon einige grosse farbige und goldene Blätter ausgehen, und unten mit zwei sich bekämpfenden Ungeheuern geziert. Unter den vielen kleinen Bildern findet man manche flüchtiger behandelte. Ungemein überraschen die Kinder bei der „Ertränkung der Erstgeburt in Aegypten" durch die sehr freien und gelungnen Motive und durch eine Fülle der Formen, welche einen Vorschmack von der rubensischen gibt. Krieger erscheinen durchweg in den Kettenpanzern der Handschriftzeit. Zu Anfang des neuen Testaments sieht man die vier Evangelisten in schachbretgründigen Feldern übereinandersitzend, lebhaft bewegt und mit den unmeidlichen Spruchbändern. Auf der Seite genüber Gottvater unter germanischem Schirmdach. Bei der Dreifaltigkeit hält der Herrgott den byzantisch aufgefassten, doch gut motivirten Kristus vor sich. Im Bilde der Heilandsgeburt regt sich eigenthümlicher Realismus. Maria sehen wir in sehr natürlicher Weise schlafend, wobei der Josef sehr verdrüssliche Miene macht; das Kind liegt auf gothischem Bau in der Krippe, darob sich Ochs und Esel blickenlassen. Bei der Kreuzigung folgt der Künstler wieder dem Byzantismus. Höchst verworren ist das Bild der Zerstörung Jerusalems, das eine ganze Seite einnimmt; doch fehlt es darin nicht an einzelnen gelungnen und individuellen Zügen. (Diese Bilderbibel gelangte aus der Meermanschen Hinterlassenschaft in die Werstreenensche Bibliothek. Meerman hatte dafür 80 Gulden gegeben, wogegen Baron Werstreenen dieselbe 1824 mit dem Steigerpreise von 231 Gulden bezahlte.)

Messbuch aus dem J. 1366. In vielen Theilen der künstlerischen Ausstattung herrscht noch die Weise der Ersthälfte des 14. Jahrh. Neue Kunstweise lässt sich in den Bildern vornehmlich in folgenden Stücken wahrnehmen. Die Umrisse der Köpfe und der sonstigen nackten Theile sind nicht mehr mit der Feder, sondern in röthlicher Farbe mit dem Pinsel gemacht; die Köpfe heiliger Personen zwar noch einförmig, doch von einem ansprechendern Typus. In den Köpfen andrer Personen

treten öfter lebengegriffne Züge hervor, sowie sich auch in den sonstigen Körperformen eine grössere Naturwahrheit kundgibt. Das Gefält der Gewänder ist bereits malerisch weich behandelt und fleissig modellirt; die Farben, von starkem Gummigehalt, sind häufig zart gegen das Kühle gebrochen. Die Räumlichkeiten findet man bis auf die schachbretförmige Luft schon im Einzelnen ausgebildet. Auf den Rändern bemerkt man hie und da flüchtiger gemachte, doch öfter glücklich erfundne Spassbilder. In den Randverzierungen ist zwar wesentlich noch die frühere Glanzgoldweise beibehalten, doch sind die Farben in dem Gestänge und den schwarzumrissnen Blättchen schon zart gebrochen; auch stellt sich bereits, wiewol in einer strengern architektonischen Anordnung, jenes weiche und farbige Blattwerk ein, das erst nach Beginn des 15. Jahrh. die ältere Form allmälig verdrängt. „Für dieses Vorkommen", schreibt Waagen, „wie für das Anbringen nach der Natur bunt ausgeführter Vögel und Schmetterlinge, ist dies Manuskript das älteste mir bekannte Beispiel und ein neuer Beleg, dass Beides zuerst in den Niederlanden in Anwendung gekommen ist und sich von dort aus nach den andern Ländern verbreitet hat." Auf der letzten Seite des Messbuchs liest man in grosser goldner Minuskel die Notiz: *Anno domini MCCC°LXVI sabbato post nativitatem beatae Mariae virginis fuit perfectus liber iste a laurentio illuminatore pbro* [*presbytero*] *de Antwerpia commemoranti Ganduvi. deo gratias. — Sic scribi et illuminandi ob laudem Dei et ecclesiae sanctae fecit nobilis Arnoldus Dominus de Rumnen et de Quaetbecke, Baro. orate pro eo.* Also war der Schreiber und Maler des Buches ein aus Antwerpen gebürtiger Geistlicher, Namens Lorenz, der damals zu Gent sich befand.

Französische Bibel von 1371 mit Bildern von Jan van Brügge und Andern, die ein sehr günstiges, vollgiltiges Zeugniss für die flandrische Malerei jener den Eycks vorausgegangenen Zeit gewähren. Schreiber dieser Bibelhandschrift (welche die im J. 1291 von Guyard de Moulin gemachte Uebersetzung der lateinischen Bibel und des Comestorschen Kommentars enthält) war Raoul von Orleans, Besteller derselben Jehan Vaudetar (*Vaudeterre qui la fit faire et Raoulet dorliens qui lescrist,* heisst es in der langen Versreihe am Ende des Kodex), welcher Vaudetar, ein französischer Höfling, sie dem Könige Karl V. überreichte. Es ist ein Folioband von 580 Blättern, die in zwei Kolumnen mit einer Minuskel mäsiger Grösse beschrieben sind. Auf dem Titelblatte liest man in grosser goldner Minuskel: *Anno domini Millesimo trecentesimo septuagesimo primo istud opus factum fuit ad praeceptum ac honorem illustris Principis Karoli Regis Franciae etatis sue tricesimo quinto et regni sui octavo et Johannes de Brugis Pictor regis praedicti fecit hanc picturam propria sua manu.* Die Seite genüber wird nun von besagtem Bilde eingenommen, welches den sitzenden König im Profil darstellt, wie er mit dem (etwas zu langen) Zeigefinger auf eine vor ihm kniende Mannsfigur deutet. Diese (nämlich Jehan Vaudetar, kleinern Verhältnisses, wieder im Profil) bietet dem Könige das (sehr geschickt verkürzte) Buch, worin man den Anfang der französ. Bibel: „*Au commencement etc.*" lesen kann. Beide Köpfe sind völlige Bildnisse, sehr fleissig in zartem Fleischton ausgeführt. Die übrigen Theile, namentlich die Gewänder, sind höchst fein grau in Grau modellirt. Das Schirmdach über dem Könige ist hellblau mit goldnen Lilien, der Hintergrund dunkelblau mit demselben Schmuck. Der Fussboden besteht aus grünen Vierecken. Die Zwickel der gothischen Architektur, welche das Bild einfasst, sind mit seltner Genauigkeit und Bestimmtheit gemacht, was schon Montfaucon so merkwürdig fand, dass er in seinen *Monuments de la Monarchie francaise* (*tom. III. pl. XII*) davon Abbildung gab. „Wenn nun", schreibt Waagen, „in den folgenden zahlreichen Bildern der Handschrift sicher verschiedne Hände thätiggewesen, so bin ich doch überzeugt, dass einige der vorzüglichsten ebenfalls von der Hand des Jan van Brügge herrühren, da ja die Aussage der Inschrift zu Anfang, dass jenes erste Bild von ihm herrührt, nicht ausschliesst, dass er nicht auch noch andre gemacht haben sollte. Namentlich glaube ich es von denen, welche auf die Hand eines Malers im grossen Maasstab deuten. Dass aber Jan van Brügge ein solcher gewesen, geht aus der Benennung *Pictor* mit Sicherheit hervor, indem blose Miniaturmaler stets *Illuminatores* genannt werden. Auch bei den übrigen Miniaturen sind nur niederländische Maler in Anwendung gekommen, was sich durch den Einfluss, welchen Jan van Brügge auf die künstlerische Ausstattung des Kodexes haben musste, auch hinlänglich erklären lässt." (Vergl. Vischerjahrgang des Deutschen Kunstblattes, Nr. 29.) Den Glanzpunkt in diesem Kodex bilden die vier Bilder zu Anfang des neuen Testaments. Sowol in Auffassung wie in Durchführung ist hier die realistische Kunst zur völligen Ausbildung gelangt. Selbst die Ausgestaltung des Räumlichen ist nur noch in den

farbigen Lüften konventionell. Im Vorgrunde des Geburtbildes sind zwei Weiber im Begriff das durch Formenfülle und Freibewegung überraschende Kind zu waschen. In der bewegten Darstellung des Kindermords ist die Handlung in einem jeden, dem Herodes, einem Henker, dreien Kindern und den Müttern sehr lebendig und kunstgerecht ausgesprochen. Im Fluchtbilde sehen wir mitdargestellt, wie die Kriegsknechte des Herodes bei dem Landmann nach dem Kinde fragen. Die höchst fleissige Modellirung, zumal der Gewänder, die seltne Kraft der Färbung und vor Allem die breite Behandlung sprechen hier für einen Maler, der gewohnt war im Grossen zu arbeiten. [Ueber die Schicksale des Man. s. Waagens Angaben a. a. O.]

Die Ethik des Aristoteles in französischer Uebersetzung, für König Karl V. gefertigte Handschrift aus dem J. 1376. Schreiber derselben war wiederum Raoul von Orleans. Zu den Bildern bemerkt Waagen: „die mit Ausnahme der farbigen Fleischtheile von gutem Ton grau in Grau ausgeführten Miniaturen sind das Vorzüglichste, was mir in dieser Art aus so früher Zeit bisher bekannt geworden. Die Erfindungen sind geistreich, die Motive sehr lebendig, frei und anmuthig, die Verhältnisse schlank. Der Umstand, dass sich in den Köpfen nicht der ansprechende, doch einförmige Typus jener Epoche, sondern eine mehr porträtartige Manchfaltigkeit findet, die überraschende Ausbildung des Helldunkels, endlich das Gummihaltige der Farben beweisen, dass diese Bildchen, welche an der Spitze einiger der zehn Bücher der Ethik theils allegorische Figuren theils Vorgänge aus dem Leben enthalten, von einem niederländischen Künstler herrühren.“ Zu Anfang ist, sehr individuell und ganz mit dem Bildniss in jener Bibel von 1371 übereinstimmend, König Karl V. dargestellt, welchem ein knieender Mönch, wahrscheinlich der Uebersetzer, das Buch überreicht. Vor dem 3. Buche der Ethik oben drei Ritter im vollen Rennen, unten zwei Männer, deren einer mit seiner Herzliebsten schmaust. Beide Darstellungen sind meisterliche und höchst lebendige Verschaubarungen der Zustände jener Zeit. Vor dem 6. Buche ist sehr edel und fein die Gestalt der emporschauenden Sapientia. Vor dem 9. Buche Lebensscenen in drei Streifen, in hohem Grade anziehend durch die glücklichen sprechenden Motive und durch die niedlichen Köpfe. Uebertroffen werden aber alle Bilder hinsichtlich der Feinmodellirung und Kraftfärbung durch das an der Spitze des 10. Buches, wo unten eine Weibsfigur, wol die Ethik in Person, thront und begeistert zu Gottvater aufschaut, welcher, langbärtig, sehr edel und eigenthümlich aufgefasst, in Umgebung von sieben Engeln ihr den Segen ertheilt. Es dürfte schwer sein aus dieser Zeit irgend ein Bild aufzufinden, das sich im Helldunkel mit dem Köpfchen des Gottvaters messen kann. Auch der rosafarbene Bildgrund mit zarten Goldquadraten ist von sehr feinem Geschmack. [Wie jene Bilderbibel, so kam auch diese Ethikhandschrift aus Meermans Bibliothek in den Werstreenenschen Besitz.]

Ein Bestiarium in Kleinfolio, etwa 1440—50 gefertigt, mit vielen sorgfältig illuminirten Thierbildern.

Ein Manuskript, welches nach Schrift und Bild etwa 1460—70 entstanden ist, enthält zunächst einen Kommentar zur Genesis mit ziemlich flüchtig, aber sehr geschickt gemachten Darstellungen von guter Erfindung, dann, nach einer kurzen unbebilderten geistlichen Schrift, auf 38 Blättern die Armenbibel mit ebenfalls wolkomponirten Bildern, welche die Gegenstände durchweg anders als in dem bekannten Holzschnittwerke darstellen.

Betbuch in kleinstem Gezwölft, nach der Schrift und den zierlichen Bildchen um 1480 gefertigt, mit reichen, buntblattwerklichen Randverzierungen.

Messbuch in Kleinacht, in zierlicher Minuskel in einer Kolumne geschrieben um 1520, mit hübschen Bildern, die den Einfluss des Jan Mostaert zeigen, nur dass sie die Karaktere der Heiligen ungleich weltlicher geben. Die Ränder sehr reich und schön mit Blumen, Insekten etc. Dies vortrefflich erhaltne Manuskript, das von der Spätweise niederländischer Kleinmalerei sehr vollständigen Begriff gibt, hat am Ende die rothbuchstäbige Notiz: *de Bomalia. Per ... Hanskin.* Baron Werstreenen wollte daraus einen Jan van Bommel erlesen.

Betbuch in Gezwölft mit zahlreichen zierlichen Bildchen, deren manche in zarten Farben, deren meiste aber fast nur als Graubilder mit farbigen Landschäftchen ausgeführt sind. Etwa um 1530 in Belgien beschafft. In den sehr eigen aus schwarzen Windungen und Gold bestehenden Randzierungen die öfter angebrachte Devise: *sans envie.*

Die folgenden Handschriften gewähren eine gute Uebersicht der Kleinmalerei Hollands im Zeitraume von 1438—1530.

Kleinachtenes Betbuch in holländischer Sprache aus dem J. 1438. Die nicht zahlreichen Bilder von sehr geschickter Hand sind wesentlich noch im Geschmack

jener ideellen Richtung, welche bald nach Mitte des 14. Jahrh. in allen Kunstlanden diesseit der Alpen sich verbreitete, nur sind die Köpfe bereits um etwas ideeller und finden sich in den Gewändern schon scharfe Brüche. Man gewahrt gute Motive, schlanke Verhältnisse, völlige Formen und meist sehr zarte und helle Farben. Das Räumliche hat zwar in dem einen und andern Bilde schon landschaftliche Ausbildung; aber meist finden sich noch goldne oder zartfarbene Gründe vor. Die Ränder noch wesentlich im Geschmacke der Ersthälfte des 14. Jahrh., nur in den Ecken mit farbigem Blattwerk. — Grossachtenes Betbuch in holl. Sprache, um 1450 geschrieben. Die Vorstellungen folgen in den meisten Theilen der damals zur Herrschaft gekommnen Eyckschule. „Die Farben", bemerkt Waagen, sind indess nicht allein, wie in dieser, in ihrer ganzen Kraft angewandt, sondern sehr bunt. Die Köpfe sind dabei etwas einförmig und häufig von einem bräunlichen Fleischton. Der Gesammteindruck der Bilder erinnert auffallend an die englischen Miniaturen von etwa 1450—1490 und beweist, dass der Einfluss niederländischer Kunst, welchen jene verrathen, insbesondre von Holland ausgegangen ist." (Vergl. Vischerjahrgang des Deutschen Kunstblatts, Nr. 30.) — Betbuch in kleinem Gezwölft, etwa um 1460 geschrieben, mit einer Reihe zierlicher und dabei sehr kraftfarbener Bildchen im Geschmacke der Eyckschule. — Betbuch theils in lat. theils in holl. Sprache, Oktavhandschrift um 1500, mit Bildern ungleichen Werthes. — Kleinachtenes Betbuch in holl. Sprache, geschrieben um 1530, mit reicher Feinbilderfolge von Heiligen, worin sich Jan Mostaerts Einfluss verräth, nebst blumengeschmückten Rändern, deren einige von ausserordentlicher Schönheit sind. — Messbuch, 1509 auf Velin geschrieben *in Monte Sancti Hieronymi prope Hattem* in Gelderland, mit nur einem, aber doppelt merkwürdigem Bilde. Es zeigt den Gekreuzigten mit der Mutter und dem Leibjünger zuseiten, lässt entschiednen Einfluss aus Deutschland wahrnehmen und liefert zugleich Beweis, wie lange sich in abliegenden Gegenden alterthümliche Formen erhalten haben, da der erhabne Goldgrund wie der ganze übrige Zuschnitt den deutschen Bildern aus der Zeit von 1470 entspricht.

Von französischen Bilderhandschriften hat Waagen im Museum Werstreenen vorgefunden: eine für den Geschichtschreiber *Philippe de Comines* unter Louis XI. gefertigte Grossfolio-Abschrift der ersten zehn Bücher der von *Raoul de Presles* für König Karl V. übersetzten Augustinischen Schrift *de civitate Dei*. Zufolge der Schrift und der Bilder mag diese Abschrift der Uebersetzung von 1365 in die Jahre zwischen 1465 und 1475 fallen. Es ist eine der reichstminiirten Handschriften, die aus dieser Zeit französischer Kleinmalerei vorhandensind. In den besten Gebilden lässt sich in der geschickten Anordnung, im trefflichen Faltengeschmack, in der Farbenzusammenstellung, hie und da selbst in den tektonischen Beiwerken, der Einfluss Jean Fouquet's, des grössten französischen Miniaturisten wahrnehmen. Im Ganzen aber haben diese Miniaturen, so ausgezeichnet sie immerhin sind, in Betracht ihrer Zeit ein etwas alterthümliches Ansehn. — Foliohandschrift mit historischen Schriften des *Jean de Courcy*, angefertigt um 1450, mit Bildern von geschickten Franzosenhänden. — Betbuch in Gezwölft, etwa 1560—80 geschrieben und ausgemalt, wichtig insofern, als sich in diesen Miniaturen die letzten Ausgänge jener Illuministenschule zeigen, welche den Gipfelpunkt ihrer Kunst in Denkmalen wie das Betbuch der Anne de Bretagne erreicht hatte. Diese Ultimatissima französischer Kleinmalerei sind zwar noch fleissig und fein, aber geistlos in der Ausführung, manierirt in der Erfindung.

Die englische Kleinmalerschule ist vertreten durch ein Oktavbetbuch, welches Waagen um 1450 ansetzt. Die Ausführung der Bilder (deren erstes den Tod des Thomas Becket darstellt) ist ziemlich roh und handwerksmäsig.

Die deutsche Kunst ist leider nur durch zwei Handschriften mit rohen Federzeichnungen aus der Zeit von 1470—80 vertreten. (*Ars memorandi. Speculum salvationis.*)

Von alten Holzschnittwerken, Armenbibeln etc. etc., finden sich im Werstreenenschen Museo sehr ausgezeichnete Exemplare; auch fehlt es der Sammlung weder an merkwürdigen und seltnen Kupferstichen (z. B. bemalten holländischen aus der Zweithälfte des 15. Jahrh.) noch an geschrotnen Blättern (z. B. einem guten bemalten deutschen Kreuzbilde aus der Zeit von 1470—80).

Haal, G., Zeichner zu Paris, mit Beaumont Illustrator der vierbändigen Royaloktavausgabe der *Mystères de Paris par Eugène Sue* (1844).

van Haanen, Künstlerfamilie. Kaspar van H. zu Utrecht, der sich in den ersten Dezennien unsers Jahrhunderts durch Naturschilderungen achtbar gemacht hat, ist der Vater zweier Maler und zweier Malerinnen, die alle vier den väterlichen Namen zu weitern Ehren gebracht haben. Der Kunstbedeutendste dieser Familie, Rémi

van H., geb. 5. Jan. 1812 zu Oosterhoud in Nordbrabant, besuchte die Utrechter Akademie und hielt sich dann mehre Jahre in Hilversum auf, in welchem Dorfe (zwischen Utrecht und Amsterdam) mehre ausgezeichnete Landschafter Quartier genommen. Später ging Remi den Rhein hinauf, wohnte eine Zeitlang zu Frankfurt am M., machte eine Schweizreise, verweilte sechs Monde in München und gleichlange in Stuttgart, und zog 1837 nach Wien, wo er auf Langezeit quartiernahm, nur in den Sommermonden ausfliegend nach Frankreich und Italien, oder streifend durch Deutschland und die Niederlande. Im J. 1842 knüpfte er sich an die Kaiserstadt fester durch Heirath. Infolge seines steigenden Ansehns als Landschafter erfuhr er 1845 die Ehre der Ernennung zum Mitglied der niederländischen Akademie der Künste und im Sommer 1846 auch die Erhebung zum Ritter des niederl. Ordens der Eichenkrone. Remi van Haanen versetzt uns in seinen Naturbildern auf glänzende Eisflächen, oder in beschneite Wälder, über welchen der kaltgraue Schneehimmel hängt, oder in holländische Strandgegenden, wo die Fischerbarken bei blassem Mondlicht dahinschwimmen und die ausgeworfnen Netze silberglanzige Streifen in der dunklen Flut ziehen. Von solchen Schildereien trägt er den Namen des Wasserhaanen. Eine seiner gelungensten Winterlandschaften, eine Eichenwaldpartie, die man 1846—47 auf den deutschen Ausstellungen bewunderte, ward Erwerbung des Stuttgarter Kunstvereins. In Klarheit des Helldunkels suchte ihres Gleichen eine Mondnacht Remi's, die man in der Wiener Ausst. 1852 sah. Zu Herbstbeginn selbigen Jahrs reiste Remi von Wien nach Petersburg, auf welcher Reise er Berlin berührte, wo er einen kurzen, der Ausstellung geltenden Aufenthalt nahm. Um 1850 erschienen *Six Etudes de Paysages, gravées à l'eau forte par Remi van Haanen*, in Querfolio, wovon drei Blätter Baum- und Laubstudien geben, während die übrigen grössre Landschaftkompositionen bieten. Meisterhaft malerische Behandlung sichert diesen Radirungen einen bleibenden Werth. — Georg van H. zeigt sich vornehmlich in beleuchteten Bautenstücken. Er, der Feuerhaanen, hält es mit Lampenlicht und Brand, ja Brände weiss er oft so täuschend darzustellen, dass man den Wasserhaanen zuhilferufen möchte. — Elise van H., gest. 1845, zeichnete sich als Genremalerin aus. Sie war Gattin des Malers P. Kiers im Haag. — Adrienne van H., zu Amsterdam lebend, leistet Vorzügliches als Blumenmalerin.

van Haansberge, Jan, 1642—1705, wird als Schüler des Kornelis Poelemburg zu Utrecht angegeben, welche Angabe nicht recht mit den Verhältnissen dieses Meisters stimmt, der für H. wol zu hochbetagt war, da er nach 1666 als Achtzigjähriger verstarb. Wahr ist nur, dass van H. in seiner ersten Zeit zartgemalte Historienlandschaften nach der vorbildlichen Weise des Poelemburg förderte. Später wandte er sich dem Porträt zu; doch übte er in der Letztzeit die Kunst zu Utrecht nur insoweit, als sein aus Gewinnsucht unternommener Kunsthandel ihm freie Stunden dafür übrigliess. Dresdens Museum hat von ihm vier Historienstücke, drei auf Holz gemalte (die Geburtverkündung an die Hirten, die Kindanbetung der Hirten, die Kindverehrung der Magier) und ein kupfergemaltes (die Himmelfahrt Mariens). Im Stuttgarter Museum trifft man von ihm ein Dianenbad. Wir sehen da in einsamer Gegend die badentstiegne Jagdgöttin, wie sie sich eben durch Eine ihres Gefolges die Füsse trocknen lässt, während ihre andern Nymfen noch im Bache sich gütlich thun. (Auf Holz, hoch 1′ 1″ 3‴, breit 1′ 3½″.) Im Berliner Museum finden wir das Bildniss eines jungen Mannes in Allongenperrücke, der sich mit dem rechten Arm auf eine Brüstung lehnt, während er die Linke gegen die Hüfte stützt. Hintergrund Landschaft. Bezeichnet *J. v. H.* 1693. (Auf Leinwand, hoch 1′ 6¼″, breit 1′ 3″.)

Haar und Haartrachten. — Der natürliche Schmuck des menschlichen Hauptes ist das Haar, ein mehr vegetativer als animalischer Stoff. Langes voll niederwallendes Haar ist bei Homer das Ehrenattribut der Hellenen, die er immer als die hauptumlockten Achäer betont. Der Spartaner liess, sobald er ins Efebenalter getreten war, nach alter Sitte das Haar lang wachsen; dies unterschied den vollberechteten freien Bürger von dem Unfreien und dem verachteten Arbeiter. Im dorischen Kreta trugen wenigstens noch die ersten Beamten des Staats, die Kosmen, Langhaar nach alter Sitte. Jenes lange Haar ward dann von den Spartanern zu einem Busch über dem Scheitel zusammengefasst. Die zierlichen Ionier und die Attiker der alten Zeit trugen den sogenannten Korymbos oder Krobylos, nämlich eine Haarschleife über der Stirn, die mit goldner zikadenförmiger Nadel zusammengesteckt ward. An männlichen und weiblichen Statuen der ältern Zeit ward dieser Korymbos mit Vorliebe nachgebildet; in spätern Zeiten war er besonders noch eine Zier der Jugend und so sehen wir ihn auch immer noch an den jugendlichen Idealgestalten des Apollo (des Belvederischen), der Diana (der Ver-

sailler) und des Eros, bald völliger und üppiger, bald dürftiger, aber ohne durch eine Nadel oder ein Band zusammengehalten zu sein. An den Bildern der gymnastischen Efeben und der Athleten ist der palästrischen Sitte gemäs das Haar kurz geschnitten und leicht gekraust. Weitre Modifikationen waren bedingt durch die Karakteristik des Individuellen. Wo es gedrungene sinnliche Kraft oder auch verschlossenen Trotz auszudrücken galt, da wurden die kurzen Haare straffer, dicht und kraus gehalten, wie bei Ares und ganz vornehmlich bei Herakles. Die Majestät des Zeuskopfes zu erhöhen, erhebt das Haar des Weltbeherrschers in besonders reichem Wuchse gleichsam bäumend sich über die Stirn und fällt dann in grossen Bogen zu beiden Seiten nieder. Lang und sanftgeringelt sinkt es vom Haupte des weichlichen Bacchus auf den Nacken herab. An den niedern Bildungen der Satyrn und Faune sind die Haare struppig, nur wenig gekrümmt, gleichsam ziegenhaarartig.

Auf die Ausführung der Haare ward von den hellenischen Künstlern besondre Sorgfalt verwandt. In Frühzeiten arbeitete man sie mit ängstlich kleinlicher Genauigkeit, kleine künstlich gedrehte Lokken und Zöpfe nachahmend; späterhin bildete man sie frei, ungezwungen, leicht wallend, in grosse und kleine Massen getheilt zu einer lebendigen Wirkung von Licht und Schatten, und dies zwar in der besten Zeit ohne Beihilfe des Bohrers, welcher letzte dann wieder in der Zeit des Verfalles zu mühselig kleinlicher Ausführung missbraucht ward. Gleichmäsige, ungesonderte, glattgestrichne Haare, wie man sie so oft von moderner Kunst gegeben findet, blieben der klassischen Antike fern. Auch an weiblichen Köpfen, wenn die Haare hinaufgestrichen und am Hinterhaupte zusammengewunden sind, scheinen sie sich, wie man an den herrlichen Statuen der Amazonen und der Diana sieht, in schlangenartigen Windungen bei sehr nachdrücklichen Vertiefungen zu bewegen. Gewisse Modifikationen sind durch die eigenthümliche Beschaffenheit des Materials bestimmt, wie denn an härteren Steinen die Haare allerdings wie kurzgeschnitten und feingekämmt erscheinen. Die Forderungen des Materials gelten aber auch ganz im Allgemeinen, und die künstlerische Behandlung der Haare, wie sie überhaupt der hellenischen Skulptur eigenthümlich ist, erklärt sich aus der tiefen Kenntniss der Alten von dem was sie leisten kann und soll. Der Stoff des Bildners ist ja zu körperlich, zu sichtlich schwer; das Leichte, Schwebende, das Durchscheinende des natürlichen Haars kann er nicht wiedergeben. Durch den Schein, in der Wirkung von Licht und Schatten, muss er zu ersetzen suchen, was er in völliger Form nicht herstellen kann.

Was von der Bildung des Haupthaars gesagt worden, gilt auch vom Barte des gereiften männlichen Körpers. Bis zur alexandrischen Zeit trugen die Hellenen den vollen Bart um Wange, Lippe und Kinn. Sie wollten, wie sie Männer waren, auch als Männer erscheinen und erachteten den Bart, der sich ohnehin in den südlichern Landen völliger, lokkiger und in schönerem Wurfe entwickelt, als die Zierde des Mannes, wie ja die Mähne auch das Ross und der Bart den Löwen schmückt. Doch überliessen sie ihn nicht der ganzen natürlichen Länge seines Wuchses, sondern pflegten ihn sorgfältig in geschmackvollen Weisen, sodass sie der Kunst auch von dieser Seite entgegenarbeiteten. Davon zeugen die mannigfach im Haar karakterisirten Bildnissköpfe der Alexanderepoche und der verschiedne Wurf des Barthaars an den Statuen derjenigen Götter, welche nicht wie Apoll und Bacchus als Prototypen der reinen, gleichsam jungfräulich männlichen Jugend gedacht sind. Der schöne runde Bogen der Haare um Stirn und Schläfe verliert sich sanft in die Lokken des Bartes und bildet um das Antlitz einen prächtigen Rahmen. Ein spitz vordringender, keilförmiger oder wie künstlich gedrehter Bart gehört in die ältre Epoche der kaum sich entwickelnden Kunst. Ein bloser Schnurrbart blieb immer Zeichen der Barbaren, besonders der nordischen. Durch Alexander kam die Sitte auf, den Bart zu scheeren, was anfänglich persiflirt ward und hie und da so viel Widerhaarigkeit zurfolgehatte, dass man der neuen Sitte durch besondre Gesetze Nachhalt verschaffen musste. Am Längsten erhielt sich die alte Sitte im Kreise der Weisen, bei den Sofisten und stoischen Tugendpredigern, welche den Langbart gleichsam als Wahrzeichen ihrer tugendlichen Weisheit trugen. Statuen der Götter und Heroen blieben natürlich frei von allem Rückwirk jener Entzierdung des männlichen Antlitzes; nichts wäre auch lächerlicher gewesen als ein rasirter Gott oder ein geschorner Heros.

Werfen wir unsre Blicke auf weitre Völker des Alterthums, so erscheinen uns Aegypter, Assyrer, Meder und Perser als diejenigen Nationen, welche für Haupt- und Barthaar zu allen Mitteln der Künstelung griffen. Bei den höhern Klassen der Aegypter trat ziemlich früh die üppige Sitte ein, Kopf- und Barthaar abzuscheeren und durch künstliches Haargeflecht zu ersetzen. Wie aus den Wandskulpturen der ältesten Gräber ersichtlich ist, trugen die besserständigen

Aegypter jenerzeit fast sämmtlich ein den Kopf kappenartig bedeckendes Haar, gebildet aus einer grossen Anzahl von Löckchen, die in parallellaufenden Streifchen nebeneinandergereiht den Schädel umgaben. Seltner fielen diese dichtverbundnen Löcklein in etwas freier Weise in den Nacken oder hingen zuseiten der Ohren, wo sie sich dann stets nach unten treppenartig mehr oder minder verjüngten. Aehnliches einfaches Haargekräusel trug man noch zuzeiten der 12. und 13. Dynastie: zierlich gewickelte Haare, die hinten herabhängend den Kopf bis zur Schulterhöhe umlockten, welche Tracht in der Folge, und zwar unter den Saïten, wieder üblich ward. In der Periode der Reichswiederherstellung ging man bei immer höher steigender Prachtliebe auch zu viel künstlichern Haargestaltungen über. Ein gleichsam röhrenförmig aufsteigendes, künstlich geflochtnes Lokkengehäus von verschiedentlicher Länge und Dicke trat wahrscheinlich zuerst an die Stelle jener einfachern naturgemäsern Formen. Während Könige und Priester zwar meist mit geschornen Häupten einhergingen, wetteiferten dagegen die Vornehmen und Reichen, die weltlichen Beamten etc. in der Kopfschmückung mit zierlich gearbeiteten Perrücken. (Exemplare ägyptischer Perrücken in den Museen Londons, Berlins etc.) Die künstlich ersetzten Bärte waren von verschiedner Gestalt je nach dem Range der sich so Schmückenden. Als besondre, meist nur den Götterbildern eigene Auszeichnung galt der gradlinige, nach unten etwas erweiterte Bartansatz. Könige trugen denselben mit unten schneckenförmiger Windung. Sonstige Vornehme hatten wol nur das Recht einen kleinen würfelförmigen Ansatz unter Kinn zu befesten. Mit Ausnahme der letzten Art, bestanden jene Kunstbärte fast immer aus zwei- oder dreistrehniger Flechte. Gehalten wurden sie durch ein um die Wangen laufendes Band, welches entweder unmittelbar an der Kopfbedeckung oder mittels einer um die Ohren laufenden Schleife befestet war. Das Barttragen war übrigens durchaus nicht herrschende Sitte; häufig gingen sowol Könige wie überhaupt Vornehme glattgeschoren, während hinwider Einzelne aus den untern Ständen, Fischer, Hirten, Gärtner und ähnliche Leute, ziemlich lange Bärte (d. h. natürliche) trugen. Bei Anordnung des weiblichen Haars einwirkte die Länge, welche der häuptige Haarwuchs der Frauen vor dem der Männer voraushat. Während der Aegypter seinen Schädel künstlich umlockte, liess die Aegypterin, zumal in frühester Zeit, das natürliche, stets sorgsam gekämmte Kopfhaar längs dem Rücken herabwallen. Dies meist genau in der Mitte abgetheilte Haar fiel hinterwärts gradlinig bis über die Schulterblätter, vorn dagegen und zwar zu beiden Seiten der Ohren in schmäleren Strehnen auf die Brust. Diese kunstlose Haartracht scheint sich bis in späteste Zeit erhalten zu haben; hauptsächlich verblieb sie den Weibern der untern Stände, wiewol auch vornehme Frauen es nicht verschmähten, ihr eignes kürzeres oder längeres Haar in ähnlich schlichter Anordnung zu tragen. In der vornehmen Frauenwelt herrschte inzwischen sehr eifrige Nachäffung des künstlichen Perrückenwesens der Eheherrn. Die Formen der fraulichen Haaraufsätze waren, wie es scheint, ziemlich manchfaltig. Bald gab man diesen Aufsätzen die Gestalt der ägyptischen Haube, bald formte man sie zu einem den Kopf bis zur Schulter engumschliessenden Lokkengehäus. Staatsdamen trugen sogar Gehäuse aus zwanzig und mehr übereinander befesteten Flechten, die das Gesicht so umschlossen, dass dieses in Mitte der ganzen Rundung bis zur Unscheinbarkeit zusammenschwand. Zum Zusammenhalt solcher Haargebäude dienten ziemlich breite, einfarbige oder buntverzierte Bänder. Sehr eigenthümlich gestaltete Kopfputze, die sich nicht nur durch die Künstlichkeit des Baues sondern überdies durch daran verschwendete Kostbarkeiten auszeichneten, finden sich an vielen kleinen Götterfiguren, welche bei Champollion, Denon, Leemans, Wilkinson, Rosellini u. A. abbildlich gegeben sind. (Vergl. über die altägyptischen Haartrachten *Hermann Weiss:* Geschichte des Kostüms etc. I. S. 147 ff. S. 159 ff.) — Assyrer, Meder und Perser begnügten sich im Allgemeinen mit künstlicher Ordnung ihres natürlichen Haars. Aus den mesopotamischen Skulpturen ersehen wir, wie sehr die Assyrer und Medoperser in ihrer eigenthümlichen Tracht die Pflege des Haupthaares und Bartes betont haben. Beides wurde lang getragen und in künstliche Lokken geordnet; nur der obere Theil des Kopfes wurde mit einer herabhängenden Binde umgeben. Das dicke Haupthaar und das starke Barthaar jener bemalten Figuren, welche Könige und Helden und allerlei Vornehme und Beamtete darstellen, finden wir braun, die Kopfbinde wie die Tiare roth gegeben. — Die Perser vor allen waren stolz auf ihr sorgfältig geordnetes Haupthaar, für welches Herodot den bezeichnenden Ausdruck *προσϑέτοι* (abgestufte Haare) gebraucht. Ihre Haartracht war eine Nachahmung der medischen, worin den Persern die Parther nachfolgten. Herodot nennt die Perser auch „Langhaarige"; in der Grabschrift des Aeschylos aber, welche Athenäus mittheilt, werden sie *βαϑυχαιτιεῖς*, dickmähnige Männer,

genannt. Auch den Römern erschien das Perserhaar sehr auffällig, denn Kaiser Vespasian antwortete den Sterndeutern, welche ihm die Erscheinung eines Kometen als etwas Böses verkündeten, dass dieses Böse nur der Perserkönig verschulde, dessen Haupthaar zu lang sei. — Für den Haarputz der Juden sprechen Bibelstellen wie jene, wo der Profet den frivolen Damen von Zion droht: „Eure Wolgerüche werden sich wandeln zu Stank und eure gedrechselten Lokken zur Glatze!“ Diese Drechsellokken kann man noch heutigentags auf den Leipziger Messen sehen, wenn sich die polnischen Leute von Abrams Samen einfinden. — Wie zäh sich im Orient Bräuche aus Urzeiten erhalten, ersieht man z. B. aus der Toilette der heutigen Wüstenaraber. Zum vollständigen Ausputz dieser Leute gehört die Aufkämmung des reichen Haars zu einem hohen Toupé, das mit eigens zubereiteter feinflockiger und glänzendweisser Butter wie mit Puder überstreut wird. Mit so stattlicher weissgepuderter Perrücke, die ihnen gar ehrwürdig zugesichtsteht und an die üppige Perrückenzeit Urägyptens rückmahnt, schmücken sie sich zum Karawanenmarsch, wo nach kurzer Zeit, wenn die Sonne höhersteigt, der Fettschnee ihres Toupé schmilzt und das ganze Haar dann wie mit unzähligen Thauperlen glänzend übersät erscheint, bis auch diese verschwinden und auf Nacken und Schultern träufelnd über die geschmeidige dunkelbraune Haut einen Schimmer verbreiten, der ihre wolgebauten Gestalten wie antike Bronzestatuen erscheinen lässt. — Zu welchen Ausschweifungen im Haartrachtlichen es die Abendländer gebracht haben, dessen zeugt noch die pompöse Riesenperrücke des Lords auf dem Wollsack, die Letzte ihres vor einem Jahrhundert blühenden Stammes, und der ridiküle Haarbeutel, der so merkwürdig den Köpfen der Aufklärungszeit anhing und sich jetzt nur noch gemalt zu zeigen wagt. Heute ist in fast ganz Europa von einer Männerhaartracht, die kostümgeschichtliches Interesse böte, keine Bemerkung zu machen; nur Frauenhaartrachten aus Strichen, wo noch altprovinzielle Eigenthümlichkeiten des Haarputzes getroffen werden, können als konstante noch in künstlerischen und kostümgeschichtlichen Betracht kommen. Was die rasch wechselnde Mode in die Haartoilette der Frauen einführt, ist eben zu unbeständig; gewiss aber nimmt der Luxus darin zuweilen originelle Anläufe, wiewol er sich öfter noch ins Kapriziöse verläuft, in welcher Beziehung wir nur an die jetzige Marquise v. Londonderry erinnern, welche sich nicht nur in einem ganz mit ausgestopften Kolibris besetzten Kleide, sondern auch mit einem aus denselben Vöglein nebst Diamanten bestehenden Haarputze gezeigt hat.

Haas, Stecherfamilie. Jonas H., geb. zu Nürnberg 1720, siedelte nach Kopenhagen, wo er für Buchhändler kunstschwitzte und 1774 verstarb. Er hinterliess mehre Söhne, die im Stichfach fortarbeiteten und es allerdings weiter als der Vater brachten. Georg H., geb. zu Kopenhagen 1753, erhielt 1776 die grosse Goldmedaille dasiger Akademie, ward Professor daselbst und gelangte zur Ehrenmitgliedschaft der Pariser Akademie. Er stach Landschaften und Figurenstücke, namentlich nach dem gleichzeitig blühenden dänischen Maler Kristian August Lorentzen. Nach diesem stach er z. B. die Revue des Prinzen Friedrich von Dänemark, ein jetzt seltnes Blatt in Querfolio. Peter H., unter dem Professor und Hofkupferstecher Johann Martin Preissler zu Kopenhagen geschult, weitergebildet zu Paris, gelangte zur Mitgliedschaft der Akademien von Paris und Berlin und arbeitete längere Zeit letztenorts, wo er wol bis Schluss des 18. Jahrh. thätigwar. Er war vornehmlich Bildnissstecher, betheiligte sich aber auch an Kupfern für Reisewerke, z. B. für Niebuhrs arabische Reise. Auf einem Oktavblatte gab er die Darstellung der letzten Augenblicke Friedrichs des Gr. zu Sanssouci. Meno H., geb. zu Kopenhagen 1752, lässt sich als das bedeutendste Glied dieser Stecherfamilie bezeichnen. Schüler von Martin Preissler, empfing er auf der Akademie 1774 den ersten und zweiten Preis, worauf er Paris und die Schule des *Launay* besuchte. Rückgekehrt nach der dänischen Hauptstadt, erhielt er 1786 Berufung nach Berlin, wo er zunächst einige Blätter nach Stücken der k. Gallerie auszuführen hatte. Inderfolge zwangen ihn Zeitverhältnisse und eine sich stark mehrende Familie zu allerlei Arbeiten für Buch- und Kunsthändler, die ihn im Ringen nach höhern Zielen nur lähmen konnten. Seit 1793 Mitglied der Akademie zu Berlin, starb er daselbst 1833 nach überschrittenem achtzigsten Lebensjahre. Von seinen zahlreichen Blättern zitiren wir nur die Verstossung der Hagar nach Govaert Flinck (1789), zwei Landschaften nach Poelemburg, den deutschen Fürstenbund nach Bernhard Rode (1793) und den „grossen Fritz auf seinem Leibpferde Condé mit Gefolge im Garten zu Sanssouci“ nach Ulrich Ludw. Friedr. Wolff (1808).

Habana oder Havana, die Hauptstadt Cuba's, der Perle der Antillen. Viele Städte nennen sich Seestädte und liegen doch meilenweit vom Strande am Ufer eines schiffbaren Stromes oder tief im Hintergrund einer Bai. Habana aber ist eine See-

stadt im vollen Sinne des Wortes; ihre Mauern werden bespült von den Wogen des Golfes von Mejiko, die Schiffe ankern in ihren Strassen, und die Stadt erhält wesentlich ihren Karakter durch den Schiffsverkehr eines südlichen Meeres. Ihre Lage zählt zu den schönsten der Welt. Man gelangt zur Stadt durch eine schmale Einfahrt in die prachtvolle Bai, die auf der östlichen Seite von dem maurisch gestilten, auf grünem Berge liegenden Kastell del Moro begrenzt wird, auf dessen Mauern der Leuchtthurm steht, neben dem die rothe und gelbe spanische Flagge flattert, welche einst die neue Welt und beide Indien beherrschte. Dieser Leuchtthurm ist bis jetzt der einzige Westindiens und zugleich einer der schönsten und kostbarsten, die existiren. An das Fort del Moro schliessen sich, die ganze Bai umgürtend, andre gewaltige Festungswerke: die Batterie la Punta (zugleich der schönste Aussichtspunkt), das Fort Atares, das grandiose Werk la Cabaña und das Fort Casa Blanca. Die ganze Bai ist angefüllt mit Schiffen von allen Flaggen; zahlreiche Gondeln, geführt von weissgekleideten Spaniern mit gebräunten Gesichtern, umschwärmen die Anfahrer. Auf der Westseite der Bai dehnt sich weit über das Ufer hinaus amfitheatralisch die Stadt mit ihren moresken Häusern, flachen Dächern und den hellen, weissen und himmelblauen Farben ihrer Gebäude. La Habana zählt mit ihren äussern Bezirken über 200,000 Bewohner, deren Ueberhälfte afrikanischer Abkunft ist. Die Strassen sind durchgängig eng, aber völlig gradlinig. Sie haben beidseit Trottoirs von Granitsteinen, welche von Boston aus Nordamerika eingeführt und so schmal sind, dass wer dem andern ausbiegen will in ein Haus treten muss. Uebrigens sind die Strassen macadamisirt und nach jedem tropischen Regen nicht zu Fuss zu passiren. Ausser den Omnibus vermitteln die Volanten den Verkehr, — ein ganz eigenthümliches Fuhrwerk, das man niemals wieder vergisst, wenn man es einmal gesehen hat. Es sind zweirädrige Chaisen von eleganter Einrichtung, die beiden Räder sind höher als die Wagendecke. Sie haben nur einen Rücksitz, und von dem vordern Rande des Verdecks zieht sich eine blaue Decke bis zur Deichsel, welche dem Wagen ein zeltartiges Ansehen gibt; die Deichsel ist eine sogenannte Scheere, worin ein Pferd in sehr langer Spannung sich befindet. Auf diesem sitzt ein Neger in bunter Kleidung mit enormen silberbeschlagenen Kanonenstiefeln. Es gehört zur Mode, dass diese Stiefel, oder richtiger gesagt diese Gamaschen, zwischen ihrem untern Ende und dem Schuh einen Zwischenraum haben, durch welchen die schwarze Farbe der Haut sichtbar wird. Diese Volanten werden oft mit drei Pferden gefahren, es wird grosser Luxus damit getrieben, und es gehört zum guten Ton, dass jeder Mann von Stand seine eigne Volante hat. Will man in Habana einen Mann von geringen Einkünften bezeichnen, so sagt man, „dass er sich nicht einmal eine Volante halte.“ Die Volanten sind auf der Jagd und bei schlechten Wegen von unvergleichlicher Brauchbarkeit, weil sie niemals umfallen und nicht wie unsre europäischen Kutschen den Fahrenden stossen. In den Nachmittagsstunden wird von der ganzen vornehmen und schönen Welt in den luxuriösen Volanten und mit aufgeputzten Negern korsogefahren auf dem Paseo de Isabel oder Prado, einer die Stadt umgebenden und bis ans Meer sich erstreckenden Allee. Viele Volanten sammeln sich acht Uhr Abends auf der Plaza de Armas vor dem Gubernialpalaste, wo Militärmusik eine Stunde lang spielt, und bei schöner Mondnacht gehört der Spaziergang auf diesem Platze zu dieser Abendstunde zu den schönsten Genüssen. Eine Kreolenvolante hält hinter der andern und jede wetteifert an Luxus mit der andern. Was bei gewöhnlichen Fahrwerken von Eisen zu sein pflegt, ist hier meist Silber, so auch das Geschirr der Pferde und Maulthiere, und es ist nichts Ungewöhnliches, für einen solchen nur zu zwei Personen eingerichteten Wagen funfzig Unzen Gold (etwa zweitausend Gulden) zu bezahlen. Der Calesero, Kutscher, ist immer ein Neger, auf dem Pferde sitzend und gekleidet wie Polichinello, mit hohen Reitstiefeln, silbernen Schnallen, weissen Hosen, gestickter Blau- oder Rothjacke und bordirtem Hute. Die Pferde sind entweder klein, unansehnlich, ausdauernd, und dann einheimisch, oder gross, stolz, aber leicht ermüdet, und dann von Nordamerika herübergekommen.

Jener Abendsammelplatz, die Plaza de Armas (der Arsenalplatz), ist ein Freiplatz immitten der Stadt, umgeben von den Palästen des Gobernador und des zweithöchsten Beamten, des Generalintendanten. Auf diesem Platze steht die Marmorstatue Ferdinands VII., von vier majestätischen Königspalmen umgeben. Ueberdies ist der Platz mit Fontänen geschmückt und mit einer Menge tropischer Gewächse bepflanzt. Abends halten ringsherum die verschwiegnen Volanten, jede von zwei oder drei Señoras besetzt; in der Mitte promenirt die elegante Welt, und das Gratiskonzert des Militärs ist umstellt von Männern jeder Hautfarbe, die in Leinwand gekleidet und oft nur mit einem Hemd zum Ueberwurf und dem unentbehrlichen Strohhut versehen sind. Man findet sie alle in lebhaftestem Gespräche, das in der schön-

klingenden Spaniersprache die Musik eher begleitet als stört. Für den Ankömmling aus Europa haben diese Scenen, die von einem Mondlichte beleuchtet werden, dessen Intensität man in Europa nicht kennt, etwas Zauberisches, welcher Eindruck durch den tiefblauen Himmel und die tropische Sternenpracht nicht wenig verstärkt wird.

Sonderbar stechen dem europäischen Betrachter ins Auge die niedrigen Häuser, die meist rosa, hellblau oder gelb oder auch in allen drei Farben zugleich bestrichen sind; die Dächer meist platt und zur Promenade bestimmt, die Fenster alle ungewöhnlich hoch und breit, manche 12—15 Fuss hoch, bis an die Decke des Hauses reichend und abwärts kaum einen Fuss vom Boden entfernt: alle mit starken Eisengittern versehn, die den Häusern den Anschein von Gefängnissen geben. Glasfenster und Vorhänge und gedielte Fussböden finden sich höchst selten, Kamine gar nicht. Die Hausthüren sind wo möglich noch grösser als die Gitterfenster; beide stehen Morgens und Abends stets offen und sind nur über Tag wegen der Sonnenhitze hermetisch verschlossen. Die Häuser bilden ein Viereck, das immitten eine Halle, worin gespeist wird, und einen offnen Hofraum hat, der bei Sonnenschein mit einem Zelte bedeckt wird. Das Familienzimmer liegt in der Regel parterre. Nur die reichern Leute bewohnen Häuser mit zwei Etagen, die übrigens grösstentheils erst der neuern Zeit angehören. Rings um diese neuern ist ein Balkon von Stein, um die ältern einer von Holz angebracht. Man trifft einzelne sehr hübsche Häuser oder besser Paläste, aber welcher Absprung von diesen Gebäuden mit den geräumigen Hallen, den Treppen von Marmor, den glänzenden Kronleuchtern und dann den gleich engen und gleich schlechten Strassen, worin sie sich befinden! Die Einrichtung der Häuser ist sehr einfach; die Betten bestehen nur aus einem über ein Feldbettgestell ausgespannten Stück Drill, ein Betttuch dient als Decke und ein grosses Gazenetz umgibt das Bett zur Abwehr der kleinen Mosquitos. Grosser Luxus herrscht nur in Kronleuchtern, Armoiren und namentlich in Stühlen von feingeschliffnem Holze; es sind nicht selten in Einem Zimmer zwei Dutzend Stühle zu sehn, in zwei Reihen sich genüberstehend und meist zum Balanciren eingerichtet. In einem Armstuhle letzterart (*butacas*) kann sich ein Kreole oder eine Kreolin einen halben Tag ohne alle Beschäftigung schaukeln ohne sich zu langweilen, um welches Talent sie freilich von den Spaniern, namentlich von den sehr thätigen Kataloniern, nicht beneidet werden.

Ein Prachtgebäude ist das neue Gefangnenhaus, welches am Meeresstrande liegt, und ein stattliches Hotel das Generalkapitanat, in dessen untern Räumen die öffentlichen Schreiber (Notare) und einige Kaufleute ihre Hallen haben.

Unter den Theatern Habana's ist das grösste und schönsteingerichtete das *teatro de Tacon*, benannt nach dem frühern Gobernador oder Generalkapitän Tacon, dem grössten Wolthäter, den Cuba aufzuweisen hat. Es ist ein Privatunternehmen, das gegen eine Million Dollars kostete. Neben dem in Mejiko ist es das Haupttheater Amerika's und es kommt an Pracht und Grösse dem grossen Opernhaus zu Paris gleich. Der Balkon für den Gobernador ist mit mehr Aufwand eingerichtet als der Fürstenplatz in den meisten Hoftheatern Europens. Man findet eine vierfache Reihe geräumigster Logen. Die vordere Balustrade der Loge ist nicht aus Bretern gezimmert, sondern besteht aus geschmackvollem vergoldeten Gitterwerk, welches die im höchsten Staate dasitzenden Damen von Kopf bis zu Fuss zu sehen gestattet. Nach den Gängen hin gehen aus allen Logen Schalusiefenster.

Die sogen. Kaffehäuser, d. h. die splendiden Sammelorte dieser Klasse, gleichen hier mehr einer grossartigen Börsenhalle als einem Café. Sie sind nicht mit den hohen werthvollen Trumeaux, den weich mit Seide und Sammet gepolsterten Diwanen eines Café zu Brüssel oder Paris versehn, übertreffen aber an Grösse die grossstädtischen Europens, denen sie übrigens in guter Beleuchtung gleichkommen. Die fashionablen wie *la Dominica* sind nach oben offene Marmorsäle, in welchen der köstliche Sherry Cobler, den man durch hohle Schilfpalme einschlürft, als mundendster Kühltrank florirt.

Die Kasernen der Inselhauptstadt sind zahlreich und reinlich und beherbergen gegen achttausend Mann, die trotz ihrem bei gewöhnlichem Ausrücken getragnen Strohhute gewiss ein ebenso martialisches Aussehn haben wie irgendwelche Truppen Europens; auch findet man nicht leicht soviel Säuberlichkeit und Luxus der Ausstattung als bei diesen Landesvertheidigern, die aber auch söldlich sehr gut gestellt sind, indem ein gemeiner Soldat 10, ein Lieutenant 45, ein Oberst 218 und ein Schiffskommandant 510 Dollars Monatsgehalt bezieht. Die Hospitäler der Stadt sind im Allgemeinen miserabel, unreinlich und arm, und Privatkrankenhäuser enorm theuer. Zahlreicher aber (ob besser eingerichtet, mag dahin gestellt bleiben) sind

die **Klöster**, obgleich auch nicht mehr von früherem Glanze; in so manchen bombenfesten, kolossalen Gebäuden, wo früher nur Nonnen und Mönche sich aufhielten, sind jetzt Waarenmagazine angebracht. Die Tage, an denen sich die Mönche in ihrem schönsten Glanze sehen lassen, sind die der grossen **Kirchenprozessionen**, von denen jede Kirche eine jährliche hat, und die bei grösseren Festen sich zu einer gemeinschaftlichen Tour durch die Strassen versammeln, wo unter dem Donner der Kanonen und dem Geläute aller Kirchen werthvolle Statuen von Heiligen spaziren getragen werden, die Mutter Kristi in Wachs gegossen und nach dem neuesten Pariserjournale gekleidet auf einem mit vielem Aufwand gezierten Wagen geführt wird, gefolgt von singenden Kirchendienern, Professoren der Universität, Todtengräbern, Staatsbeamten, Offizieren, ein jeder eine vier Schuh lange brennende Kerze in der Hand haltend; endlich eine Cavalcade von Militärmusik, und am Ende eine Schaar Neger und Mulatten. Wo derartige Züge durch die blumenbestreuten Strassen gehen, kniet alles nieder, sogar das Wache habende Militär, das seine Waffen auf den Boden niederlegt.

Die **Kirchen** der Stadt sind im Basilikenstile aus sehr verwitterndem Sandstein gebaut, ziemlich zahlreich, doch meist unbedeutend, ohne besondern Glanz und inneren Reichthum, auch sehr wenig besucht. Die grösste und schönste ist die **Kathedrale**, wo die Gebeine des grossen **Colombo** (*Cristobal Colon*) in einem Seitenpfeiler des Chores ruhen. Man sieht da sein Brustbild in Hochrelief und liest darunter die Worte:

O restos é imagen del grande Colon,
Mil siglos durad quardados en la urna
Y en la remembranza de nuestra nacion!

Die Kirchen werden hauptsächlich nur von Damen und Negern besucht, und zwar meist alle Tage am frühen Morgen. Der Kirchenanzug der Damen besteht nach spanischer Sitte in schwarzen Seidenkleidern, wobei die Arme blosbleiben, und einer schwarzen Mantille über Kopf. Fussgängerinnen zur Kirche sieht man meist gefolgt von einem kleinen Negersklaven, der in der Hand den Fussschemel und den Teppich für seine Gebieterin hält.

Bei Gelegenheit der Kirchen ist auch des **Kirchhofs** zu gedenken, der nicht grösser ist als anderswo in einem grossen Dorfe. Die Todten werden 24 Stunden bei stets brennenden Kerzen und offenstehenden Fenstern in einem Katafalk zur Schau ausgestellt, dann in offenem Sarge auf den Kirchhof geführt in Begleitung der Sacatecas, schwarzer Todtengräber mit blauer und rother Livree! Da sieht man sie zum zweitenmal schaugestellt, und es werden vor den Augen der trauernden Anverwandten, laut einer Ordre des Stadtrathes zur Verhütung von Kirchhofdiebstählen, etwaige Juwelen abgenommen, Kleider, Kissen, Bänder und sonstige Zierathen des Leichnams zerrissen und zerschnitten, wobei übrigens der Leichnam oft so sehr maltraitirt wird als die ihn bedeckende Kleidung. Nach dieser ersten Feierlichkeit wird der Sarg zugenagelt, eingesenkt und so viel Erde auf ihn geworfen, um ihn unsichtbar zu machen und für folgenden Tag einem zweiten und dritten Gesellschafter noch platzzulassen. Der Kirchhof ist durchaus, anstatt mit wolriechenden Blumen, mit herumliegenden Todtenschädeln geziert; dessungeachtet aber ist es bei Strafe der Exkommunikation verboten, den Ort durch Rauchen oder Essen zu entheiligen. Hohe Grabmäler, Statuen u. dgl. sind verboten; nur liegende Grabsteine sind erlaubt, wofür eine Abgabe bezahlt wird, die von der Art ist, dass nur wenige sich ihr aussetzen können. Seit Juni 1845 jedoch ist ein Arrangement getroffen, das alles Lob verdient, insofern eine hohe Todtenmauer, nach Art der in Pisa bestehenden, mit mehren Etagen angebracht ist, eingetheilt in zahlreiche Löcher, die nach Einsenkung eines Sarges zugemauert werden. Dieser Kirchhof soll nur Katholiken aufnehmen, was schlimmer klingt als es in Praxi erscheint, denn Protestanten und sonstige Bekenner irgendwelcher Religion, die hier alle *judios* (Juden) heissen, werden immerhin bei besonderer Vergünstigung und Bezahlung in diesem heiligen Orte aufgenommen, falls sie entweder bei Lebzeiten als Katholiken gelaufen sind, oder auf dem Todtenbette katholisches Oel empfangen, oder einem hohen Kirchenbeamten durch die Hinterlassenen ihre Erkenntlichkeit bewiesen haben. Im andern Falle ist das Sanssouci der sog. Judios die Schädelstätte, wo Pferde mit dem gleichen Rechte eingescharrt werden, und die den bescheidenen Namen „englischer Kirchhof" führt.

Um appetitlichern Anblick zu geniessen, wendet man sich nach dem Gemüsemarkte mit den köstlichen tropischen Früchten sowie nach dem **Fischmarkte**, welcher den schönen Spazirgängen am Meerstrande nahliegt und durch die bunte Manchfaltigkeit der dort ausgebreiteten Meerbewohner grosses Interesse gewährt. Die glänzendsten Farben, die wunderlichsten Formen der Fische, Krebse, Seespinnen,

Schildkröten fesseln das Interesse des Wandrers. Vorzüglich sind anziehend die hübschen farbigen Fische mit ihrem Purpurroth, ihrem Hellblau und ihrem Smaragdgrün, wogegen die Schildkröten schwer ins Auge fallen, an deren einer oft vier Neger zu tragen haben und die ein Gewicht bis zu fünf und sechs Zentnern erreichen. Unweit des Fischmarkts zieht sich am Strand eine bedeckte, sehr lange Halle her, der Werft, an welchem die Göletten befestet sind, welche die Produkte aus dem Innern Cuba's, Zucker, Cacao, Kaffe und den duftenden Habanatabak nach der Hauptstadt bringen. Unter dieser Halle sind täglich Tausende von Menschen beschäftigt, die ein malerisches Gewürfel der anziehendsten Gruppen bilden. Vornehme Handelsherren stehen unter ihren Waarenballen, die von halbnackten, nur mit Badhose bekleideten Negern vom Schiff geholt werden. Diese Neger haben schöne glänzende kaffebraune Farbe und Körperformen, die würdig wären Plastikern zum Modell zu dienen. Unter einfacher Sangweise verrichten die Neger ihre Arbeit, die Matrosen entlöschen gleichfalls unter Gesang die Schiffe, und dazwischen tönt der Zuruf und das Geschrei der Aufseher und der Verkäufer von Waaren und Lebensmitteln sowie der Fremdenanruf von allerart Gondolieren.

Von Volksfesten in Habana ist das merkwürdigste das Fest aller Farbigen, das am sechsten Januar mit tollster Ausgelassenheit begangen wird. Es heisst hier das „Dreikönigsfest", offenbar nur aus Rücksicht gegen die gebietende Kirche. Nach aller Wahrscheinlichkeit ist es indianischen Ursprungs. Es soll zur Zeit der Eroberung in dem benachbarten damals starkbevölkerten Flecken Guanabacoa, dessen Name „Festlichkeiten" bedeuten soll, alljährlich gefeiert worden sein. Schon früh am Vormittag bemerkt man in allen Strassen der Habana ein auffallendes Treiben unter der farbigen Bevölkerung. Es erscheinen Frauen aller Schattirungen in festlichem Putz, behangen mit Goldschmuck, angethan mit weissen Atlasschuhen, mit weiss- oder gelbseidenen Kleidern und buntfarbigen seidenen Tüchern mit langen Fransen. An allen Strassenecken bilden sich Gruppen, aus denen eine fürchterliche, ohrzerreissende Musik hervorschallt. Andre Theilnehmer des Festes bilden den barocksten Aufzug, welchen die ausschweifendste Fantasie erdenken kann. Sie schliessen einen Kreis, worin Tänze aufgeführt werden. Aus der grössten Manchfaltigkeit in diesen Scenen treten dennoch einige sich wiederholende Züge und Figuren hervor. Sechs bis acht Pankenschläger reiten, wie die Kinder auf Steckenpferden, auf kolossalen 5—6 Fuss langen, aber nur ¾ Fuss Durchmesser haltenden Trommeln. Andre führen Triangel und Muschelhörner. Die Hauptfigur, welche stets in der Mitte des Kreises steht und die paarweis eine Art Neger-Fandango Tanzenden von einander trennt, führt eine rothe, ringsherum dicht mit langen hochemporstehenden Pfauenfedern besetzte Mütze; um den Leib hat sie eine Scheibe von 4 Fuss Durchmesser, von welcher ringsherum ein aus Werg oder Haaren gebildeter Kranz bis auf die Füsse herabhängt; die letztern sind an den Knöcheln mit eben solchen Ringen versehen; in der Hand trägt diese Figur einen gekrümmten breiten Dolch. Die Andern bilden das Gefolge und führen ungeheure Bogen, Pfeile oder türkische Säbel und Gewehre, erste von Blech, letzte von Holz (andre Waffen würde sich der Vizekönig von Cuba verbitten). Wieder Andre tragen Symbole, unter denen eine aus Holz geschnitzte Schlange stets wiederkehrt, zuweilen als ungeheure im Kreise herumgehende Tabakspfeife. Hin und wieder bemerkt man eine weisse Fahne mit einem rothen Templerkreuz und der Aufschrift „*Nacio congo mudan*", nach deren Sinn man vergebens fragt. Ein *maitre de plaisir*, d. h. ein Neger im schwarzen Frack und mit roth-gelb-seidener Schürze, begleitet jeden solchen Zug. Er trägt ein Muschelhorn und eine Blechbüchse, auf welchem Altar jeder sich unberufen eindrängende Weisse einen Real opfern muss. Mit dem Horn gibt er ein Zeichen, die Paukenschläger beginnen ihre Trommeln mit den Fäusten zu bearbeiten und der Tanz beginnt, an welchem sich das ganze vorbeschriebene Chor, welches durchgehends feuerroth bemalte Gesichter hat, durch lebhafte Grimassen und Cabriolen betheiligt; zugleich stimmen alle einen wilden, eintönigen Refrain in unverständlicher Sprache an, und der Zuschauer glaubt sich mitten in das Innre von Madagascar oder unter irgendeine Gesellschaft der Wilden, wie sie uns Krusenstern schildert, versetzt. Unstreitig sind in dem was man hier sieht vielfache Anspielungen auf die Ceremonien des Vaudou enthalten, des auf der ganzen Congoküste unter Schlangenform verehrten Gottes, welcher in der Negerrevolution auf St. Domingo und noch bis in die Zeiten des Kaisers Faustin so bedeutende Rolle gespielt hat.

Die dem spanischen Stempel tragenden Stiergefechte, deren zwei bis drei jeden Monats in einem grossen Zirk abgehalten werden, verlieren hier immer mehr an Interesse durch die schlechten Stiere des Insellandes, die zu sehr ins Geschlecht

der Lämmer übergehen. Dessungeachtet ist das Schauspiel eins der grausamste und schauerlichsten. Dem Namen nach weniger grausam, in der That aber ebens abscheulich sind die auf der ganzen Insel eingeführten **Hahnenkämpfe**, das haupt sächlichste Hasardspiel der Habanesen, wobei oft so grosse Wetten gemacht werde wie bei englischen Wettrennen, und wo es in frühern Jahren nicht selten vorkam dass ganze Plantagen von reichen Pflanzern aufs Spiel gesetzt wurden. Hähne, di oft drei bis vier Unzen Gold und drüber kosten, werden mondelang wie Kinder ge pflegt, abgerichtet und zum Kampfe vorbereitet; dann werden sie zur öffentliche Entscheidung berauscht und mit Sporen versehn und so aufeinander gehetzt, bi einer zugrundegeht, das alles vor einem Publikum, das sich so zahlreich einfinde wie im Theater.

Zum Schluss ein Wort über die **Habanesinnen**. Man sieht die schöne Hälft der Bevölkerung zu jeder Tageszeit in üppiger Kleidung, was den ankommende Fremden im ersten Augenblicke glaubenmacht, es sei ganz Habana mit der Vorbe reitung zu einem Festballe begriffen. Meiste Gelegenheit, die Habanesinnen sow den Luxus der Stadt im Allgemeinen zu bewundern, bietet sich bei Sonnenunter gang auf den öffentlichen Paseos, den Promenaden ausserhalb der Stadt. Man denk sich nun bei lebhafter Fantasie eine dieser reizenden Kreolinnen, die sehr häufig i elften Jahre schon völlig körperlich ausgebildet sind, und von denen manche i zwölften oder dreizehnten den Trost hat, Mütterchen genannt zu werden, mit ihre pechschwarzen dicken, aber nicht sehr langen Haaren, den feurigen, schwarzen Au gen, den schmachtenden, die Leidenschaft verbergenden Blicken, der grazlöse Figur und Haltung, dem kleinen, stets in weissen Atlas gehüllten Fusse, nicht de rothen Wangen einer Europäerin, noch den blassen Backen einer Amerikaneri sondern dem interessanten, stereotypen dunklen Teint, und zu diesem allen die al gemein getragenen weissen, leichten Gazekleider, die den hübschen Nacken un Hals stets hinlänglich zur Bewunderung freilassen, da Schals u. s. w. nicht zur Pro menade getragen werden; an dem Busen in einer Brosche oft einen lebenden Ede stein tragend, einen sogenannten Brillantkäfer (*cocuyo*) mit seinem leuchtende Glanze; den Kopf stets unbedeckt, da Hauben oder Hüte von Kreolinnen nicht ge braucht und nur von durchreisenden Fremden getragen werden; die hübschen Arm gleichfalls stets blos und Handschuhe als unnöthig, wo nicht verpönt, so doch wen benutzt. Dies ist die Kleidung der jüngsten sowol als der ältesten Damen, die sich namentlich die erstern, so reizend dabei ausnehmen. Was aber die grazlöse Figu anbelangt, so ist solche in der Regel nur bei jungen Damen anzutreffen, denn e scheint eine Kaprise des hiesigen Klima zu sein, dass verheirathete Damen nicht nu wie überall, eine temporäre Korpulenz bekommen, sondern meist von einem Jahr zum andern unförmlicher und korpulenter werden. — Die Kleidung scheint von gros ser Einfachheit zu sein, die bei näherer Betrachtung nicht immer anzutreffen is denn Brillant- und sonstige Juwelenschmucke sieht man wol kaum in den aristokra tischen Salons Europens so häufig, als hier bei gewöhnlichen Soiréen (*tertulias*) un fashionablen Promenaden. Man kann nicht grade sagen, dass die Kreolinnen a Schönheit die Europäerinnen übertreffen; gewiss aber scheinen sie Manchem anzie hender durch ihr naturkinderhaftes, sehr unschenirtes und dennoch bescheidne Benehmen, durch ihre so ungezwungen als pikant grazlöse Haltung, durch ihre re zende wollüstige Kleidung, durch die schönen lieblichen, nie an Arbeit gewöhnte Händchen. Für die Kehrseite der Medaille sorgt die Señora im Morgenanzuge, w die Strumpflose mit schmuzigen und zerrissenen Kleidern und mit der Zigarre i Mund einen Anblick bietet, der auch auf die lebhafteste Fantasie sehr beschwicht gend wirkt.

Habel, Josef, Lithograf zu Prag, jetzt thätig für das Werk über Europens Vög („*Europské ptactvo*"), welches A. Fritsch, Assistent am Prager Museum, erschein lässt. Die Abbildungen, auf Folioblättern, werden als ausgezeichnete Leistungen de lithografischen Farbendrucks gepriesen.

Habelmann, Paul, Kupferstecher zu Berlin, bekannt durch den sehr gelunge Stich nach A. Eybels Gemälde: „der grosse Kurfürst bei Fehrbellin" (Berlin Kunstvereinsblatt 1850), durch das Porträt des „Lord Keith" in Linienmanier (18 vollendetes Schmuckblatt der neuen kön. Ausgabe der sämmtl. Schriften des gross Fritz) u. a. Bl.

Habenschaden, Sebastian, Thiermaler und seltnerweise zugleich Thie bildner, geb. zu München 1813, in die Kunst eingeführt durch den Schmelzmal Kristian Adler, weiter geschult in der Münchner Akademie. Nachdem er sich in Vieh landschaften, worin Ziegen und Rinder rollespielen, als tüchtigen Farbenkünstle gezeigt, begann er das Modelliren von Thieren und brachte bald darin so ausgezeich

ete Leistungen, dass man seine Begabung für die Zooplastik als eine ganz ausser-ewöhnliche anerkennen musste. Er zählt als Thierbildner nicht zu Jenen, deren unst in der treusten Abbildung der Geschöpfe ihr äusserstes Genüge findet; er gibt eit mehr als die Thierkörperlichkeit, indem er es sehr glücklich versteht auch der hierseele ihr Recht zu geben. Da finden wir nicht blos bezüglich des körper-ehen Gebahrens, der Körperstellungen und Gliederlagen, der Haartextur etc. die ine baare Natur, als ob das liebe Vieh durch irgendeine künstliche Machination erkleinert und dann abgegipst worden wäre, sondern wir sehen zugleich ein ka-kteristisches Motiv, eine Aeusserung der Seelenkräfte des Thiers, zum tieferen egenstand der Darstellung gemacht. Dies besonnene Fresswesen in einer Gruppe iederkäuender Kühe, dies Gefühl treu erfüllter Pflicht in dem Bravmannskopfe des gdhundes, der neben der getödeten Ente und der Jagdtasche des Herrn liegt, diese erschmitztheit im Spitzbubengesichte des Fuchses, der gestreckten Leibes sich eben zum Hühnerabfassen anschickt, dann diese Furcht, die in jedem Haar des asen zittert, und diese Fürsicht des Löffelweisen bei dem Vorhaben, sein Kohl-ld zu revidiren, endlich diese thiermütterliche Zärtlichkeit, womit in unnachahm-cher Weise eine ruhende Ziege den Kopf gegen das sich annesteinde Zicklein wen-et, — das Alles bildet uns Habenschaden mit solcher Prägnanz heraus, dass man ine Schöpfungen als ächte Beispiele dessen erkennt, was wahre Kunst auch in un-rgeordnetem Darstellungskreise zu leisten vermag. — Im Ludwigsalbum, dem Ba-rienfestgeschenke der Münchner Künstler, finden wir als Beisteuer von Haben-haden eine italische Erntescene.

Häberlin, Hofbauinspektor zu Potsdam, zu nennen als Herausgeber eines kame-albaulichen Werkes: *das kön. Kronfideicommissgut Bornstedt bei Sanssouci, ir den Um- und Neubau entworfen und ausgeführt.* 12 Tafeln mit erläuterndem exte. Potsdam 1851.

Habert, Nicolas, französ. Bildnissstecher, geb. zu Paris 1650. Seine Blätter eben, nicht eben in geistvoller Auffassung, Ebenbilder berühmter Personen des 17. ihrh. und können nur in dieser Rücksicht einiges Interesse gewähren. Nach H. Ri-aud stach er Bossuet und den Erzbischof Colbert von Rouen, nach Champaigne den ischof Kornelis Jansen von Ypern, nach Kniller Jakob den Zweiten, nach eigner eichnung den Jesuiten Maimbourg. Seine Frau, Madelaine H., war eine geborne lasson, die sich auch zuzeiten mit dem Stichel befasste.

Habicht, Beibild des heil. Quirinus.

Habichtstein bei Böhmisch-Leippa, ein hoher, von ungeheurem Forellenteiche mgebener Felsen, dessen Scheitel einst eine Veste trug. Noch ist davon bedeuten-es Mauerwerk vorhanden, das sich von fern sehr malerisch ausnimmt, indem es dem uge wie eine Krone auf einem Katafalk erscheint.

Habor, ein Held der skandinavischen Sagengeschichte. Den aus der Schlacht ickkehrenden Habor, wie er an Sigurs Hofe aufgenommen wird, schilderte der leier Ludwig Lund in dem vielgerühmten Gemälde, das er 1814 zu Kopenhagen haugab.

Hachette, Jeanne, französische Heroine, neuerdings bestandbildet zu Beau-ais. — Von einem *Hachette*, dessen Name mit *Mortelèque* und *Jollivet* in der Ge-hichte der Lavamalerei spielt, wird im Artikel über diese neue Technik die ede sein.

Hack, Hieronymus, Kunstgiesser des 16. Jahrh., namhaft durch das schön-egossne Grabmal Melchiors v. Grönroth in der Stiftskirche zu Aschaffen-urg. Es stellt den Herrn Melchior knieend vor dem Gekreuzigten dar und trägt die eischrift: *Hieronymus Hack goss mich Anno Domini* 1584.

Hackaert, Jan, * 1636 zu Amsterdam, † 1699, ein vorzüglicher Landschaftmei-ler, der in seinen Naturschildereien grosse Wahrheit mit edler Auffassung verbin-et. Holland, Deutschland und die Schweiz (schon als Zwanzigjähriger ward er in ürich gesehn) lieferten ihm die zu verarbeitenden Naturpartien. Für Staffirung iner Bilder sorgten Adrian van de Velde, Nicholas Heis Stockade und hann Lingelbach. Seine Stücke findet man in den verschiedensten Gallerien. Staffordhouse gibt er uns einen Lichtblick in einen Buchenwald bei tag, ein Bild von ungemeinem Naturgefühl und trefflicher Wirkung. Die Jagdge-lscha ft, welche das Bild belebt, ist von Stockades Hand und kommt dem Adrian de Schilde sehr nah. Ein andres Hauptwerk Jan Hackaerts trifft man in der Samml. La chen House. Es ist eine sehr gebirgige Landschaft mit Fluss. Im Vorgrund e La che der asse. Figuren und Thiere von der geistreichen Hand Adrians van de lde. et. Dies h 4', breit 5'.) Frankfurts Museum besitzt von Hackaert eine abend-teuchtenellende Gebirgslandschaft mit Staffage von Lingelbach. (Auf Lein-

wand.) Berlins Museum hat die Schilderung einer von warmem Abendroth beschienenen Landschaft süddeutschen Karakters, deren Hintergrund ein Gebirge, deren Mittelgrund eine reichbewachsene Ebene und ein klares bis in den Vorgrund sich ziehendes Wasser bilden. Neben hohen Pappeln am Ufer wird eine Heerde hingetrieben, wobei sich ein mauleselreitendes Mädchen befindet. Auf einer bergangehenden Strasse eine andre Heerde und ein Frachtwagen. Staffage von Adrians Hand. (Auf Leinwand, 2′ 6″ hoch, 3′ 2″ breit.) In den Kupferstichsammlungen finden sich manche geistreiche Radirungen von Hackaerts Hand. Bartsch verzeichnete nur sechs Blätter von ihm; aber H. hat unzweifelhaft mehr hinterlassen. In der Kirschbaumschen Auktion zu München 1851 wurden jene sechs Landschaftblätter für 61 Fl. zugeschlagen.

Hackaris oder Hickeris heissen auf Ceylon die zweirädrigen bedeckten Karren, welche von Ochsen gezogen werden. Man trifft dort dergleichen noch aus der Periode der malabarischen Dynastie.

Hackelbärend, der wilde Jäger der westfälischen Sage, der in den verhängnissvollen „Zwölfen“ (von Weihnachten bis zum Dreikönigstage) an der Lübbecker Bergkette hinjagt. Er war einst ein weithin herrschender Gott, der von den Deutschen verehrte Wuotan. Aber die Zeit hat ihn vom Throne gestossen, und von der alten Herrlichkeit ist ihm nichts verblieben als das Jagdrecht in den „Zwölfen.“ Die Sagengläubigen hören solcherzeit deutlich den Kliffklaff der Hunde und das Ho-to des Jägers in den Lüften.

Hackert. Unter den fünf Prenzlauer Künstlergebrüdern dieses Namens, welche in der Zweithälfte des 18. Jahrh. blühten, hat vorragende Stellung genommen der 1737 geborne Jakob Filipp. Das vielbewegte Leben dieses Filipp, der in Italien, vornehmlich in Neapel, sein Dorado gefunden, ist in besondrer Schrift von Wolfgang Göthe so ausführlich beschrieben worden, dass wir einfach auf diese jedwedem zurhandliegende Lebenbeschreibung verweisen können. Leser dieses Lebensbildes aus Dichterfeder, welche mit der Geschichte der Malerei zu wenig vertraut sind, werden freilich irregeführt durch die darin entwickelten Kunstansichten, durch die Belobredungen der Werke eines Landschaftkünstlers, den seine frisirten Zeitgenossen für den Ersten seines Faches hinnahmen, dessen Leistungen aber eben nur in so trauriger Kunstzeit solche Geltung erlangen konnten. So tief jene ideenlose Behandlung der Kunstgeschichte, wie sie der bekannte Abriss in der ersten Ausgabe von „Winckelmann und sein Jahrhundert“ zeigt, hinter der filosofischen und historischen Forderung und Einsicht der Gegenwart, so brunnentief steht die Naturfassung des gepriesenen Uckermärkers unter der Landschaftauffassung unsrer Zeit. Filipp war ein Talent, aber seine Lohnbedienten- und Faktotumsnatur, welche für so viele in Italien eingeheimte Deutsche karakteristisch ist, liess ihn die Kunst sehr handwerksmäsig treiben. Er malte, was seine Zeit, diese feine, parfümduftende, galante, leichtfertige Zeit, in ihrer Sünden höchster Blüte vor dem Revolutionsgerichte Gottes, in der Natur sah und sehen wollte, pinselte Veduten über Veduten, die der interessirten Welt doppelt „scharmant“ schienen, wenn sie gespickt waren mit Erinnrungen an holde Schäferstunden, und gewann mit all den geleckten Oberflächlichkeiten einen Namensglanz, wodurch er selbst die Höchstgestellten der Zeit nach Leistungen seiner Hand begierigmachte. Proben seiner geistlosen, kalten, dekorationsmäsigen Landschäfterei trifft man in den verschiedensten Gallerien. In Rumohrs vor wenigen Jahren versteigertem Nachlasse fanden sich zwei sogen. Zwickbücher Filipp Hackerts. eins in grünem Pergamentband mit 58 Blättern, welche — vom J. 1766 anhebend — Landschaft- und Prospektstudien aus Deutschland, Frankreich und Italien enthalten und theils in Aquarell theils in Sepia ausgeführt sind, das andre mit 46 Handzeichnungen nebst handschriftlicher Angabe auf erstem Blatt: *Voyage de Normandie. An* 1766. *Jacq. Ph. Hackert.* Diese Reiseblätter aus der Normandie, die durchweg Ortsangabe tragen, sind meist sehr ausgeführt, viele in Wasserfarben, andre in Kreide, Sepia oder Bleistift. Die Blätter beider Bücher haben 9″ Breite bei 6″ 8‴ Höhe. In manchen Stücken mögen sie immerhin noch einiges Interesse gewähren, was auch von Filipps Radirungen gilt, welche zwischen die Jahre 1763—1779 fallen. Nach ihm wurden Blätter geliefert von den Stechern *Aliamet*, *Dunker*, *Eichler*, *Gmelin*, *Georg Hackert*, *J. L. Lacroix*, *Lorieux*, *Morel*, *Volpato*. — Filipp († 1807 zu Florenz) überlebte alle seine Brüder, den 1740 gebornen Karl (Maler und Stecher von Schweizerlandschaften, der um 1800 zu Lausanne durch eigene Hand starb), den 1744 gebornen Johann Gottlieb (der ebenfalls landschafterte und schon 1773 zu Bath in England verschied), den Geschicht- und Bildnissmaler Wilhelm (der 1772 zu Rom in die Mengsische Schule trat und später nach Russland ging, wo er nach 1780, erst 32jährig, verblich) und den Landschaftsstecher

Georg (der aus der Schule des Berliners Berger nach Italien kam, zu Neapel als Kunsthändler [zumal mit Blättern nach Filippwerken] grosse Geschäfte machte und zu Florenz 1805, noch nicht funfzigjährig, hinschied).

Hackewitzische Anstalt zu Berlin. — Das hier gegründete galvanoplastische Institut des Barons v. Hackewitz hat nicht nur für gewerbliche Zwecke vielfach Bedeutendes geleistet, sondern ist zugleich auch in der Fertigung eigentlicher Kunstarbeiten auf sehr erfreuliche Weise vorangeschritten. An kleineren Arbeiten, Reliefen u. dgl. in verschiedenen Metallen hatte dasselbe schon früher mannigfach Gediegenes produzirt; seit nunmehr fast einem Jahrzehnt sind hier jedoch auch kolossale Metallskulpturen gefertigt worden, die alle Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in Anspruch zu nehmen geeignet sind. Namentlich ein Abguss, oder richtiger gesagt: ein Niederschlag des Kopfes der Ludovisischen Juno mit hinzugefügter Büste nach Rauchs Modell ist ohne alle Ziselurbedürftigkeit in einer überraschenden Reinheit der Form zu Tage gekommen. Hr. v. Hackewitz lieferte diese Arbeit im Auftrage des Königs, welcher dem Institut überhaupt eine lebhafte Theilnahme widmete. Auf Befehl Fr. Wilh. IV. ward die kolossale Kristusstatue von Thorwaldsen geformt, um hier galvanoplastisch ausgeführt zu werden; ebenso geschah es nach Verordnung des Königs, dass die prächtigen Metallthüren, mit welchen die Wittenberger Schlosskirche geschmückt werden und auf welchen die gesammten 95 Lutherschen Theses enthalten sein sollten, in diesem Institut ausgeführt wurden. Die Oberfläche des Kupfers, aus dem diese grossen galvanoplastischen Kunstwerke gebildet sind, besteht aus einer Bronze, welche, je nach ihrer Mischung, bei fortgesetzter Einwirkung der Luft, in verschiedenartig schönen, weich dunkelnden Farbentönen erscheint, und welche, wie es scheint, den Einflüssen der Witterung völlig zu widerstehen im Stande ist. Nach so gelungenen Versuchen durfte man wol die Meinung hegen, dass dem Bronzeguss in der Galvanoplastik schon eine gefährliche Nebenbuhlerin erwachsen sei.

Hackhl, Matthias, berühmter Kunsttischler von Wien, der um 1650 blühte.

Hackhofer, J., geschickter Geschichtmaler aus Vorau in Steiermark, gest. um 1720, zählte zur Schule des Carlo Maratti und hinterliess mehre Gemälde in den Kirchen seiner heimatlichen Gegend.

Hacquin, namhafter Bilderarzt (Restaurator) zur napoleonischen Zeit. Gar manche der damals nach Paris entführten Meisterwerke aus fremdländischen Gallerien danken seiner fürsorgenden Hand die Erhaltung. Einige ältre jener Raubbilder übertrug er von Holz auf Leinwand. Dieselbe Kunst ward von seinem Sohne geübt.

Hadamar (Ober-Hadamar genannt zum Unterschied von dem eine Viertelstunde tiefer am Fluss liegenden Pfarrort Nieder-Hadamar), sehr alter nassauischer Ort an der Elb, Stadt seit 1324, um welche Zeit Emich I., Stammvater der ersten, schon Ende des 14. Jahrh. wieder erloschnen Grafenlinie Nassau-Hadamar das Schloss erbaute, dessen zuerst 1336 Erwähnung geschieht. Eine zweite Linie Nassau-Hadamar, gestiftet 1606, residirte hier bis 1711, in welchem Jahre sie mit dem Fürsten Franz Alexander, Kammerrichter zu Wetzlar, abstarb. Das Schloss, das Grösste im Nassauerland, beschreibt mit seinen hohen Flügeln ein Hufeisen, das nach Westen offen ist. Der vordere nördliche Theil ist die alte Burg, die zwischen 1324—30 angelegt ward und sonst mit sechs aus dem Dachwerk aufsteigenden Riesenthürmen versehen war. Sie hielt Stand der Belagrung des Sternerbundes im J. 1372. Der übrige Theil des Schlosses ward durch den Fürsten Johann Ludwig 1612—17 erbaut, wie über der Thür zur Schlosskirche zu lesen. Der neue Bau, an welchem Fürst Franz Bernhard bis 1694 baute, zeigt sich als ein massives Oblong mit einem Seitenflügel. Der von mehren Säulen gebildete Portikus am Eingang ins Innre hat der Nützlichkeitstheorie weichen müssen und ist theilweis verbaut worden. Auch ist das hintere Thor, welches zum eigentlichen Schloss führt, jetzt verschlossen; der Weg dahinter nach der Burg ist in einen Garten verwandelt und der Burggraben ausgefüllt worden. Ueber dem südlichen Thore prangt in Form eines Medaillons das alabasterne Brustbild Johann Ludwigs, der dem Hause Nassau-Hadamar die Fürstenwürde erwarb und als kaiserlicher Plenipotentiarius 1638—48 die Friedensverhandlungen zu Münster leitete. Unter seinem Bilde steht das Distichon:

Quos, o Christe, tua defendis, maxime! dextra,
His non ulla hostis vis violenta nocet.

Des Schlosses mittler Theil ist jetzt eingerichtet zum Gymnasium. — Unter den Kirchen Hadamars ist von Bedeutung die Liebfrauenkirche, welche sonst Pfarrkirche der Stadt war und jetzt nur zu Leichenfeiern dient. Der Bau ward 1440 vollendet. Diese Kirche war eine gemeinschaftliche Stiftung des Grafen Filipp IV. von Katzenellenbogen und des Grafen Johann IV. von Nassau-Hadamar. Sie erhielt ausser

dem Hochaltar fünf Altäre, die der h. Anna und den Heiligen Jodokus, Martin, Sebastian und Valentin geweiht wurden. Der Hauptthurm, in der ursprünglichen Anlage der einzige Thurm, erhielt zwei Glocken, deren eine vom J. 1402 herrührt und als die Grösste im ganzen Landstrich betrachtet wird. Sie trägt die Schrift: *Maria heyssen ich, alle bose weder verdreibe ich. meyster Riiman van Hasenburg goss mich darum.* Der späterhin zugebaute kleine Thurm enthält ebenfalls zwei Glocken, die mit jenen zusammen ein Geläute von seltner Harmonie geben. Im Zeitalter der Reformation war die Stiftskirche zu bedeutendem Vermögen gelangt, wovon der reiche Ausschmuck des Innern, die werthvollen Paramente und Altargeräthe zeugten. Das wunderthätige Marienbild ward das ganze Jahr hindurch von Wallfahrern besucht; an Marientagen besonders kamen grosse Prozessionen aus den entferntesten Gegenden. Am Fest der Mariengeburt erschienen die Limburger in überaus feierlichem Zuge zu Hadamar, um der Kristgebärerin zwei mächtige Wachskerzen zu opfern. In neuster Zeit ist die Kirche auf Veranstaltung eines katholischen Vereins restaurirt worden, welche Wiederherstellung unter der einsichtigen Leitung des Gymnasiallehrers Colombel stattgefunden hat. Von Monumenten der Liebfrauenkirche ist anzumerken ein Malerdenkmal aus Schwarzmarmor. Unter dem Kruzifix liest man da: *Amor meus crucifixus est. Anno* 1725. *die* 21. *Martii pie obiit Valentinus Küssner ex Studtgard, serenissimi principis Nassovico-hadamariensis pictor, parochiae hadamariensis, sacellorum pauperumque benefactor. R. I. P.* (Von diesem Meister Küssner aus Stuttgart finden sich in Stadt Hadamar noch viele Familiengemälde, welche lebendig in der Auffassung, naturwahr in der Färbung sein sollen.) — Ueber der Stadt erhebt sich auf dem Egidien- oder Münchberge das vormalige Franziskanerkloster, zu welchem ein verfallner, in den Tagen seiner Herrlichkeit äusserst anziehend gewesner Stationenweg von 126 Stufen hinanführt. Diese Höhe hat die erste Pfarrkirche von Hadamar getragen, eine Holzkapelle, welche nach 1358 einer neuen Kirche aus Stein platzmachte. Letzte wich im 17. Jahrh. wieder einem Neubau, der zwischen 1637—1662 für die hier eingeführten Fanziskaner errichtet ward. Das Kloster dieses Ordens samt der Kirche bestand bis 1819; erstes ist seit 1828 zur Gebäranstalt und Hebammenschule gewürdigt worden, während die prächtige Kirche nunmehr eine Holzremise abgibt. Die umgestürzte Statue eines Heiligen und die noch immer prächtig aussehende Kanzel, auf deren Hut ein Pelikan seine Jungen tränkt, sind die einzigen Reste des sonstigen Schmucks, womit Bruder Ludwig, kunstreichen Andenkens, die Kirche ausstattete. Unter der Kirche befindet sich eine Gruft, worin die Glieder des erloschnen Fürstenstammes, der katholischen Nassauerlinie, ruhen; nur dieser vornehmen Schläfer wegen wird das Dach der Kirche noch heut unterhalten. Ein Grabstein an der Klosterkirche, den Eheleuten Hovius gesetzt, interessirt durch das eingegrabne klassisch schöne Distichon folgenden Lauts:

Una domus junxit vivos, domus una sepultos;
Una resurgentes junge beata domus!

(Vergl. Kr. v. Stramberg: „das Rheinufer von Koblenz bis zur Mündung der Nahe“, II. S. 422 ff.)

Haderer, G., ein Landschafter der Ersthälfte unsers Jahrh., von dem man bairische Gebirgschilderungen anführt.

Haders, s. Hadres.

Hadersdorf, hübsches altes Schloss in Niederösterreich, an welches sich grosse Gartenanlagen anschliessen, in welchen sich Laudons sandsteinenes Grabmal von der Meisterhand Franz Zauners befindet.

Hadersleben, die nördlichste Stadt Schleswigs, das Hatharslöf des Mittelalters, sonst auch Hathersleven und Haderslev geschrieben, ehemals Reichsstadt und Sitz eines Domkapitels. Unter den drei hier befindlichen Kirchen zeichnet sich die zu Unsrer Lieben Frauen aus.

Hades, in ältrer Schreibung Aïdes oder Aïdoneus, der „Unsichtbarmachende“, der Gott der Unterwelt, der Schattenfürst, welcher auch als Polydektes, als „Vielaufnehmer“, „Vielumfasser“, und als Pluton oder Pluteus, als „Reichthumgeber“, bezeichnet wird. Er war Sohn des Kronos und der Rhea, Bruder des Zeus und Poseidon und der Hestia, Gemahl der Persefone. Bei Vertheilung des Alls unter die drei Brüder fiel ihm das nächtliche Dunkel zu, der Wohnsitz der Schatten, über die er nun Herrscher ward. Er heisst daher auch der „unterirdische Zeus“, der Jupiter des Tartarus. Er ist den Sterblichen der unerbittlichste, entsetzlichste, verhassteste Gott, denn er ist der Pylartes, der die Thore der Unterwelt fest verschlossen hält und keine der ihm zugewanderten Seelen wieder ins Reich des Lichtes entlässt. Wer ihn anruft, schlägt mit den Händen die Erde; wer ihm

und der Persefone opfert, bringt schwarze Schafe und wendet dabei das Gesicht ab. Wie Zeus den Blitz, Poseidon den Dreizack, so führt Hades den Stab, womit er die Schatten, die vom Körper geschiednen Seelen, ins Reich der Nacht treibt. Als düstrer Beherrscher des Nachtreichs und als Richter der Schattenwelt sitzt er in unterirdischem Palaste, wo er Lager und Thron mit der Mitregentin Persefone (Proserpina), der Zeus- und Demetertochter, theilt. Sein Reich verschliesst er mit einem Schlüssel, der in Darstellungen sein Beibild wird. Er besitzt einen unsichtbarmachenden Helm, den er Göttern und Menschen verleihen kann (Athene, Hermes, Perseus). Als er die Persefone in sein Reich entführt, fährt er auf goldnem Wagen mit vier unsterblichen Rappen. Die Nymfe Leuke, die Okeanidin, entführt er zwar, aber sie stirbt ihm ab, worauf er sie als Silberpappel ins elysische Gefild versetzt. Als Gott der Erdtiefe ist er Spender aller Erzreichthümer und Verleiher alles Fruchtsegens, der aus dem Erdenschoose ans Licht hervorsprosst. In der Pflanzenwelt sind ihm die Kypresse und die Narzisse heilig. Er hatte zu Elis ein heiliges Gehege mit Tempel, der alljahr nur einmal geöffnet ward; dann gab es einen Hadestempel zu Olympia, wo der Schlüssel des Schattenfürsten gezeigt ward; auch sah man Heiligthümer des Hades am Berge Menthe und zwischen Tralles und Nysa; zu Athen aber gab es einen heiligen Hadesraum im Erinnyentempel. (Die Erinnyen oder Furien galten als „Töchter des untern Zeus.")

Der Hades gehört zu denjenigen Mythengestalten, welche durch die Sage eher verschleiert als ins Licht gestellt wurden. In der Poesie und in der bildenden Kunst erblicken wir ihn nur als eine flüchtige Erscheinung, welche häufig noch durch dichterische Umkleidung ganz unkenntlich geworden ist. In dem grossartigen Göttersistem der Hellenen haben die heitern Gestalten des Olympos den mehr düstern Erscheinungen der Weltordnung allen Platz weggenommen. Mit der Hestia (Vesta), seiner vorgebornen Schwester, hat Hades nicht blos die stille Zurückgezogenheit gemein, sondern er ist ihr auch darin ähnlich, dass er seinem Wesen nach jeder Hingebung an ein höheres Prinzip abhold ist. Während aber seine Schwester, die Göttin des Hauses und Herdes, nur auf das Zusammenhalten des zu frischem Leben Gebornen hinstrebt, äussert sich bei ihm vielmehr eine unwiderstehliche Neigung, das Entstandne wieder zu verschlingen. Er ist in dieser Beziehung das leibhaftige Ebenbild seines Vaters, des Kronos. Ein solcher Gott, dessen Karakter so stark zu grausamer Tyrannis neigte, musste den allzeit vor dem Gedanken der Unfreiheit rückschreckenden Hellenen nicht blos fremd sondern auch unverständlich bleiben, weshalb er auch weder durch die Poesie noch durch die bildende Kunst eine Ausbildung erhalten hat, welche ihm selbständige Geltung sichert. Neben den lebensvollen Erscheinungen seiner Brüder tritt er selbst nur wie ein Schatten auf, und auch mitten in der dramatischen Bewegung, von der wir ihn noch fortgerissen sehn, zeigt er ein finsteres, nach Innen gekehrtes Aussehn, welches selbst in Kunstwerken untergeordneten Ranges bemerkbar hervortritt. Auch die Leidenschaft nimmt bei ihm einen wildverzehrenden Karakter an, den man aber nicht blos in den Gesichtzügen, sondern in seinem ganzen Behaben und Walten aufsuchen muss. Die Betäubung, wodurch er an sich selbst festgebannt ist, und die ihm für alles, was um ihn vorgeht, den Sinn hinwegnimmt, offenbart sich am Grossartigsten im Erwachen aus derselben bei dem Götterkampfe, was Homer so herrlich beschreibt. Ihm wird, als er das zeusische Donnergeroll und die poseidonische Erdschütterung vernimmt, um nichts bange, als dass die Decke gesprengt werden könne, welche sein finstres Grauenreich den Menschen und Göttern verbirgt. Die Lichtscheu steigert sich bei ihm bis zur Sucht, alles ihm Zugefallne ängstlich zu verschliessen, daher der sinnbildliche Schlüssel für Wesen und Weise seiner Herrschaft bezeichnend ist. Wenn auch der Karakter des Hades keinen absolut neuen Gedanken darzubieten scheint, so finden wir in ihm doch die Idee des lichtfeindlichen Elements so gewaltig entwickelt, dass er für die Nachtseite alles Daseins einen organischen Mittelpunkt gewährt. Desselben bedarf es dem Thron des Zeus genüber zur Herstellung des Gleichgewichtes der Weltordnung. Denn für die alte Anschauung gibt es in der ganzen Welt der Erscheinung nichts Absolutes, und der oberste Gott in aller seiner Herrlichkeit ist allzeit von den Hellenen als ein bedingtes Wesen gefasst und dargestellt worden. Hades hat dem Zeus genüber unveräusserliche Rechte, die er geltendzumachen weiss und wodurch er die Bedeutung der Erde in Beziehung auf die Welt des reinen Lichtes mit Macht hervorhebt.

Kunstdarstellungen des Hades sind verhältnissmäsig selten. In grössern Kompositionen kommt er zwar öfter vor, allein in diesen erhält jeder Zug nur im Zusammenhang seine Geltung. Seine Erscheinung ist nicht blos finstern Aussehns, sondern es spricht sich in seiner ganzen Haltung auch jene Starrheit und Schwerbewegung

aus, welche ihn in seiner Abgeschiedenheit zurückhält. Treffen wir ihn thronend, so lassen alle Formen seines Körpers eine Steifheit wahrnehmen, durch die er sich von allen andern Göttern unterscheidet. Kommt er als handelnde Person vor, wie bei der Entführung der Persefone, so zeigt er ein wildes heftiges Wesen. — Sein Karakter scheint keine sehr selbständige Ausbildung erhalten zu haben. Es gibt nur wenige Köpfe, welche genügend künstlerisches Verdienst haben, um danach sein Ideal festzustellen. Man spricht ihm eine Maske in Villa Albani zu, welche seine unbändige Leidenschaftlichkeit trefflich vergegenwärtigt. Sie zeigt ganz jenen finstern Ernst, der die grosse Neigung zur Heftigkeit ansagt. Das Haar fällt etwas wild und unordentlich von der Stirn nieder. Der Blick ist scharf, fast stechend, die Nase stark angezogen, sodass sie habichtartig sich krümmt.

Die Darstellungen des Hades sind zum Theil auch deshalb so selten, weil sie in der alexandrinischen Epoche durch ein analoges Gottwesen ersetzt worden sind, nämlich durch den Serapis. Obwol diese Gottheit eine sekundäre und daher nicht rein mythologische Bildung darbietet, so sind doch in das Ideal derselben Züge aufgenommen, welche von Urbildern des Hades entlehnt sein mögen, welche weit trefflicher gewesen sind als alles was wir von diesem Gotte übrighaben. Sein finstrer Ernst erscheint in diesen Bildungen verklärt und lässt daher einen süssen Schmelz der Wehmuth wahrnehmen, welcher mit den besagten herben Karaktereigenschaften des Hades in einem schlagenden Gegensatz steht. Die Haare fallen wie ein Schleier vom Scheitel über die Stirn herab; die Züge sind edel und harmonisch, der Ausdruck mild und gütig. Auf dem Haupte trägt er den Modius, den man gewöhnlich für ein Fruchtmaas nimmt und als Sinnbild des Erdreichthumes erklärt. Die Entstehung dieses merkwürdig gearteten Ideals wird deutlich, wenn man auf die Sonnenstralen achtet, die seine Stirn gewöhnlich oder vielleicht allimmer in der Siebenzahl bekränzen. Dies Attribut beweist, dass hier eine Verschmelzung mehrer Typen zu einem Gesammtideal bewirkt worden ist. Der Gegensatz, in welchen wir den Gott der Unterwelt mit Zeus, dem Gott der Oberwelt, treten sahen, ist hier nicht sowol ausgeglichen als vielmehr verinnerlicht. Sowie in einem Magnet Kräfte, die nach zwei Welten hin unversöhnlich auseinanderstreben, eng aneinander geschmiedet liegen, so sehen wir hier Begriffe substanziell miteinander verbunden, die man sonst als wechselseitig unnahbar erachten würde.

Das stärkst bezeichnende Sinnbild des Hades ist der Kerberos, jener dreiköpfige Höllenhund, der die unersättliche Gier, womit sein Herr alles Entstandne zu verschlingen droht, trefflich vergegenwärtigt. Die Kunst hat dies Ungeheuer noch mit dem Attribut der Schlangen umwunden, wodurch sein unterirdischer Karakter noch mehr hervorgehoben wird. Er ist der neidische Hüter der in der Erde verborgenen Schätze. Diese aber sind selbst wieder zum Gegenstand sinnbildlicher Andeutung geworden. Von ihnen nimmt Hades den Namen Pluton an; als Pluton nun erscheint er mit dem Füllhorn, dem Sinnbilde nie versiegenden Reichthums. So sehen wir auch hier wieder die hellenische Fantasie herrwerden des starrsten und ungnädigsten Gottbegriffes, indem sie ihn gleichsam in sich selbst zurückbeschwört und dann als eine verjüngte, gnadenreiche Gottheit wieder hervortreten lässt, die den Grund und die Urhebung alles Erdensegens besagt. Als solchen Gnadengott finden wir ihn auf einer schönen Schale im British Museum. Das Innre derselben schmückend, lagert er auf einem Triklinium und erinnert somit den frohen Zecher immer aufs Neue an den gütigen Reichthumgeber, welchem in letzter Instanz auch der süsse Saft der Reben verdankt wird. [Vergl. *Emil Brauns* Erörtrungen des Hadesbegriffs in der „Griechischen Götterlehre“, 1854, §§ 330—338.]

Durch Hades wird übrigens nicht allein der Gott der Unterwelt, der Schattenfürst, sondern auch die Unterwelt selbst und das Schattenreich bezeichnet. Bei Homer ist Aïdes immer nur Gottname; will der Patriarch der hellenischen Sänger die Unterwelt oder das Todtenreich bezeichnen, so spricht er vom Hause oder von den Pforten des Aïdes. Vom Sitze und Reiche des Hades hat er aber schon verschiedene Vorstellungen. Nach der einen seiner Ansichten befindet sich des Aïdes eigentlicher Sitz unter der Erde, denn bei ihm fürchtet ja der Schattengott, dass sein mit dem Dreizack die Lande erschütternder Bruder einen Riss in die Erde machen könne, wodurch Götter und Menschen einen Inblick in seinen Grauensitz bekämen. Zu diesem unterirdischen Sitze ist nirgends ein besondrer Eingang; der Zugang ist überall. Von der Seele des Patroklos, nach welcher Achill die Arme ausstreckte, heisst es, dass sie

„wie ein dampfender Rauch in die Erd hellschwirrend hinabsank.“

Als einziger Strom fliesst in dieser Unterwelt die Styx. Nach der andern homerischen Vorstellung, die in der Odyssee hervortritt, liegt des Aïdes Reich jenseit des Okeanos (Ozean) im lichtlosen Westen, wo Helios nicht mehr hinscheint. Wenn man von Aea, westlich von Italien und Trinakia, mit dem Hauche des Boreas durch den Okeanos fährt, erreicht man nach guter Tagfahrt das niedre Gestad und die Haine der Persefoneia. Hier ist des Aïdes dumpfe Behausung, wo in den Acheron sich der Pyriflegethon stürzt und der Kokytos, der ein Arm der stygischen Flut ist. Gleich am bebüschten Gestade befindet sich die Aue, wo die Hingefahrnen, die Schatten, herumwandeln. Hinter der Wandelwiese der Schatten beginnt der Erebos, das tiefere Dunkel des aïdischen Reichs. Als Odysseus auf seiner Irrfahrt am jenseitigen nächtlichen Gestad des Okeanos landete, befand er sich bei den Hainen der Persefone, im Lande der Kimmerier und im Reiche der Abgeschiednen. Den Aïdes und die Persefone, die Harpyien, den Kerberos, die Gorgo und die Erinnyen bekam er zwar nicht zu sehn, denn diese alle befanden sich im tiefern Dunkel des Erebos; aber er schaute den Schattenrichter Minos mit goldnem Stabe und sah die Heroen und Heroinen, mit welchen er sogar verkehren konnte. Er sah auch den Orion, welcher, bei Heimkehr von der Jagd, Thierschatten vor sich hertrieb; den Tityos, dessen Leber zwei Geier zerfleischten; den Tantalos, der nach Speise und Trank lechzte; den Sisyfos, der den Felsblock berganwälzte. Dem Westbereich des Aïdes fehlten Winde und Wolken nicht, nur der Sonnenschein, dessen Mangel die heroischen Schemen, zumal den Achill, sehr traurig stimmte. — Wie sich dies abendländische Reich des Hades zum unterirdischen Gottsitze verhält, ob und wie sie miteinander in Verbindung stehen, darüber schweigt Homer. An Stellen der Odyssee finden wir die verschiednen Vorstellungen vom Schattenorte sogar vermengt. So werden die Schemen der Penelopenfreier durch Hermes über den Okean „in das westliche Haus des Aïdes“ geführt, und doch sprechen sie dann mit Agamemnon „in den verborgenen Tiefen der Erde.“ — Die Schattengestalten sind alle sichtbar, aber unfühlbar; wenn sie sich äussern, geschieht es in schrillenden Lauten. Sie fahren zum Schattenort theils allein, theils geleitet vom Psychopompos. Sie behalten Erinnrung ans Leben, mehr oder minder, und wandeln zusammen ohne irgendwelche Scheidung nach sittlichem Plus und Minus. Manche der Heldenschatten erkennen sofort den zu ihnen verirrten Odysseus, andre erkennen ihn erst, nachdem sie thierisches Opferblut gekostet haben.

Auch Hesiod theilt die homerischen Vorstellungen vom Schattenort. Die Ansicht vom westlichen Wohnsitz des Hades verschwand erst, nachdem die Hellenen nähere Kenntniss des Westens erlangt hatten. Nun setzten sie das Schattenreich ein für allemal in die Tiefe der Erde und nahmen ausserordentliche, von keinem Lebendigen durchmessene Hölen und grauenhaft tiefführende Gebirgschluchten als die Ein- und Zugänge desselben. Von nun an ward auch mit dem Namen des Schattenfürsten die Unterwelt selbst bezeichnet. Ausser den bei Homer genannten Wesen belebten nunmehr den Hades noch die Gestalten des Aeakos, des Rhadamanth und des Fährmanns Charon; zu den Hadesflüssen aber gesellte sich noch die Lethe, der den Schemen alles quälerische Rückgedenken benehmende Strom.

Der Erebos, der bei Homer das tiefere Dunkel der westlichen Schattenhausung bezeichnet, ward späterhin als ein die Guten aufnehmender Theil des Hades genommen. Römische Dichter wie Virgil und Ovid nehmen den *Erebus* zuweilen zur Bezeichnung der ganzen Unterwelt. Schon Homer mag an einigen Stellen (Iliade IX. 572, XVI. 327, Odyssee XX. 356) mit seinem Erebos die ganze Schattenwelt begriffen haben; ja er gebraucht das Wort einmal, ohne Rücksicht auf die Schemenhausung, für den nächtlichen Erdstrich überhaupt.

Der Tartaros, der bei Homer etwas vom Hadessitz ganz Verschiedenes ist (ein erzverschlossenes Göttergefängniss an den äussersten Erdenden), ward später als Gegenort des Erebos genommen, als der andre Theil des unterirdischen Schattenreichs, der die Bösen aufnimmt. Da man ihn als Strafort auffasste, so gibt er stark den Vorbegriff unsrer Hölle.

Im Gegensatz zum dunkeln Schattenreich dachten sich die Alten auch einen heitern Seelenort, das Elysion. Homer schon kennt ein Gefild der Seligkeit am Westrande der Erde; es ist von der Sonne beschienen, liegt also diesseit des Okeanos. Hesiod spricht von „Inseln der Seligen“, wo am Okeanos die Helden in Freuden leben und die Erde jährlich dreimal Früchte spendet. Pindar versetzt auf diese Inseln die Burg des Kronos. Lüfte sendet der Okean, die Glücklichen sanft zu kühlen. Goldendoldige Blumen umschlingen die Bäume und besäumen die Quellen. Mit ihnen schmücken sich die Helden bei Gelegenheit der Wahrsprüche des Rhadamanth, des „bräunlichen Helden“, der dem Kronos als Seelenrichter beisteht. Nur

nach dreimaliger Prüfung frevelfrei Befundne gelangen auf die seligen Eilande. Ausser Rhadamanth setzt Pindar dahin den Peleus, den Kadmos und den Achill.

Unter den spätern poetischen Beschreibungen der Unterwelt ist es vornehmlich die Virgilische, welche einen gewissen Rang behauptet. Sie folgt hier in Skizze. Um in die Unterwelt zu gelangen, muss man zunächst das Ehrengeschenk für Persefone bringen, den goldnen Zweig, der in dichter Waldung verborgen wächst und sich nur von Dem brechen lässt, den das Geschick dazu bestimmt hat. Der äussre Eingang ins Schattenreich geht, wie es dem italischen Dichter scheint, durch die Kluft des Avernus (des noch jetzt so genannten *Averno* bei Neapel). Ein öder düstrer Gang führt da zum innern Eingang des Schattenreiches. Hier, im vordersten Schlunde des Orkus haben ihren Sitz die Sorgen, die Krankheiten, das Alter, der Gram, die Furcht, der Hunger, die Armuth und das Mühsal, die Gelüste, die Zwietracht und der Krieg, die Eumeniden (Furien), der Schlaf und Tod. Immitten dieses Raumes steht eine alte Ulme, an deren Blättern die nichtigen Träume hängen. Am Thore hausen Kentauren, zweigestaltige Skyllen, der Briareus, die lernäische Hydra, die Chimära, der dreiköpfige König Geryon, die Gorgonen und die Harpyien. Aus dieser Eingangshalle führt der Weg zum Acheron, dem schlammig trüben Fluss, der sich in den Kozyt (Kokytos) ergiesst. Auch die Styx ist hier, welche neunfach die Unterwelt umfliesst. Auf diesen Gewässern kahnt Charon herum, der greise Fährmann. Am diesseitigen Ufer flattern die Schatten umher, sehnsüchtig nach dem Jenseit blickend und nach dem Fährmann verlangend. Charon nimmt sie nacheinander in seinen Nachen; nur die Schemen Unbestatteter und Ertrunkener weist er zurück, denn diese müssen hundert Jahre herumflattern, um das Recht zur Ueberfahrt zu gewinnen. Jenseit der unterweltlichen Gewässer bewacht Kerberos den Weg. Erst kommen die Kindseelen, dann die Schemen unschuldig Gemordeter, darauf die der Selbstmörder, dann die Schemen der aus Liebe Gestorbnen und zuletzt die Schatten der Helden. Hierauf theilt sich der Weg, — rechtshin nach dem Plutonpalast und dem Elysium, linkshin nach dem Straforte Tartarus. Dieser Qualort ist mit dreifacher Mauer umgeben, umströmt vom feurigen Flegethon und verschlossen mit adamantener Pforte, welche Göttern und Menschen widersteht und an welcher aussen Tisifone wacht. Richter ist hier Rhadamanth, der die Schuldigen durch die Furien geisseln lässt. An der Innerseite hält Wacht der funfzigköpfige Drache. Zweimal so tief, als es vom Himmel zur Erde ist, erstreckt sich der Tartaros in die Tiefe. Da befinden sich die Titanen, die Aloiden (die dem Göttersitz gefährlich gewordnen Riesen Efialtes und Otos, hier von einander abgewendet an einer Säule, angefesselt mit Schlangen und gequält durch eine Eule), der Zeusäffer Salmoneus, der euböische Riese Tityos (der durch Apoll und Artemis Getödete, weil er sich an der Leto vergriffen), der Heros Theseus und der Lapithenkönig Peirithoos (welche die Helena aus dem Artemistempel, wo sie tanzte, entführten), der Herrscher Flegyas (der den Apolltempel anzündete, als seine Tochter Koronis von Apoll muttergeworden), der Flegyerfürst Ixion (der wegen Verwandtenmords und Undanks gegen Zeus aufs Feuerrad Geflochtne) und andre Strafwürdige. Ist man rechtshin am Palaste des Pluton vorübergekommen, so gelangt man ins Elysion. Hier sind reizende Auen und Lustwäldchen, beschienen von eigener Sonne und bestrahlt von eigenen Sternen. Es vergnügen sich hier die seligen Heroen an Lustkämpfen und Schmäusen, an Gesängen und Tänzen. Der Eridanos strömt durch Lorberwälder. Auch die noch eingeschlossenen Seelen der künftigen Erdenbürger befinden sich hier, sowie die Seelen aller Verstorbnen der Urwelt, die eine tausendjährige Reinigung in der Unterwelt zu bestehen haben, um dann wieder in Erdenleiber überzugehen. Diese Letzten trinken so lange aus der Lethe, bis sie jede Erinnrung an ihr einstiges Erdenleben verloren haben. Im Seligengefilde finden sich überdies die Pforten der Träume, eine hörnene, aus welcher die wahrhaften, eine elfenbeinene, aus welcher die trügenden Träume ausgehen. [Aeneide VI. 127—897.]

In den Sagen der Neugriechen lebt noch eine Gestalt aus dem alten Hades fort: der seelenbefördernde Charon. Den heutigen Hellenen ist er als Charos bekannt, als Engel des Todes, in welcher Modalität nun der aïdische Fährmann sich ganz artig mit der kristlichen Anschauung verträgt. Wir können uns nicht versagen, das schöne neugriechische Volkslied, das die Seelenentführung des Charos in rührender Weise malt, nach Ellissens Uebertragung hier folgen zu lassen.

Wie dort so schwarz die Berge stehn, wie sie so düster ragen!
Mag sie der Sturmwind peitschen wol? Mag sie der Regen schlagen?
Nein, nicht der Sturmwind kann sie so und nicht der Regen quälen;

Der Todesengel kommt vorbei mit abgeschiednen Seelen!
Ihm schweben Jünglinge voran, im Rücken schweben Greise,
Auf seinem Sattel Kindlein zart geordnet reihenweise.
Die Greise bitten flehend ihn, die Knaben auf den Knieen:
„Mein Charo! lass im Dorf, lass uns am kühlen Quell verziehen,
Dass sich am Spiel die Jugend freu', die Greis' am Trunk erquicken,
Das Blümchen auf der bunten Au die zarten Kindlein pflücken."
„„Nicht lass ich euch im Dorf verziehn, nicht an der kühlen Quelle!
Die Mütter kommen mit dem Krug zum Brunnen klar und helle;
Das Mutterauge würde schnell die Kindlein dort erkennen;
Die Gatten fänden wieder sich — wer könnt' aufs Neu sie trennen?""

Hadres oder Haders, Ort im unterennsischen Oesterreich, im Viertel unter dem Mannhartsberge. Die Pfarrkirche besteht aus einem altdeutschen Presbyterium und einem Zubau von 1700. Darin ein bronzenes Kruzifix von Rafael Donner und das Nachbild eines *Guidischen* Marienbildes, gemalt von Meytens.

Hadrian, der römische Imperator, Nachfolger des 117 n. Kr. verst. Trajan, Sohn eines aus der hispanischen Stadt Italica stammenden Senators zu Rom, geb. 76 n. Kr., gest. 138 zu Bajä. Sein voller Name lautet *Publius Aelius Hadrianus*. Dieser Imperator war einer der grössten Kunstfördrer, welche die Geschichte kennt, überhaupt ein durchaus genialer Kopf. Er durchreiste alle Provinzen seines Reiches und nährte eine schwärmerische Neigung nach dem Morgenlande, besonders nach Aegypten. Er war selbst Künstler und ward als ein Polyklet oder Eufranor beschmeichelt; er spielte auch stark den Baumeister und verstieg sich in rasender Künstlereifersucht bis zur Tödung des berühmten Apollodor, des Hauptbaumeisters Trajans. Von den gewaltigen Bauten, die er in Rom und dessen nächster Umgebung, in Griechenland, in Aegypten und andern Provinzen ausführen liess, zeugen noch die verschiedensten Reste. Zu Rom baute er den prachtvollen Doppeltempel der Venus und Roma und das riesige, auf geviertem Unterbau in Rundverjüngungen aufsteigende Mausoleum, wovon noch der gewaltige, zum *Castello Sant' Angelo* gemodelte Rest besteht. Zu Tibur (*Tivoli*) baumeisterte er die ungeheure Villa, wo er allerlei hellenische und ägyptische Gebäude nachahmte. Da sah man imitirt das Lykeion, die Akademie, das Prytaneion und die Stoa Pökile Athens, das Serapeion des Kanop in Aegypten etc. etc. Selbst ein Tempethal gab es da, durchflossen von kleinem Peneus. Von dieser tiburtinischen Villa restet ein Labyrinth von Ruinen, sieben Millien Umfangs, eine sehr reiche Fundgrube von Statuen und Mosaiken. Als Euerget hellenischer Städte vollendete Hadrian das Olympieion Athens und baute den Athenern ein Heräon, ein Pantheon, ein Panhellenion mit vielen Säulen aus frygischem und libyschem Marmor, auch jenes hundertsäulige Gymnasion, das sich noch heute als grosse Halle (Hadrianische Stoa) nördlich von der Akropolis nachweist. Er gründete in Thrakien, dem heutigen Rumelien, die Adrianopolis am schiffbaren Hebrus, welche zur Hauptstadt der hämimontanischen Provinz erhoben ward, und in Aegypten Antinoë oder Antinoopolis bei Besa, die nach Griechenweise schön und regelmäsig angelegte Stadt zu Ehren seines unaussprechlich geliebten Bithyniers, der sich hier im Nile den Tod gegeben.

Man braucht nur an die berühmte *Villa Tiburtina* zu denken, um leicht einzusehn, welchen Vorschub die prachtliebende Baulust des Kaisers namentlich auch der plastischen Kunst leisten musste. Aber auf beiläufige Förderung der Bildnerei beschränkten sich die Verdienste Hadrians nicht. Er hatte es auf eine Restauration der Plastik im grossartigsten Sinne abgesehn. In allen Theilen des Reiches wurden durch ihn hellenische Künstler beschäftigt. Es wiederholte sich noch einmal, nur in andern Formen, die Zeit des Perikles, und man kann Hadrians Imperatorzeit als den Zeitpunkt der alten Kunst betrachten, wo sie noch einmal in vollem Glanze erscheint. Freilich ist es der Glanz der untergehenden Sonne. Das Vorgefühl des nahen Endes verbindet sich mit der Erinnrung an die glücklichste Blütenzeit. In dem ganzen Kunstleben Hadrians ist namentlich eine Sehnsucht bemerkbar nach dem urältesten Mutterlande der Kunst, nach Aegypten. Neben Werken in reingriechischem Stile wurden andre in ägyptischem gebildet. Viele dergleichen haben sich in den Trümmern der Villa bei Tivoli gefunden. Sie sind entweder streng ägyptisch gehalten, oder der ägyptische Typus ist vermählt mit griechischer Anmuth und Naturwahrheit. Bei mehren ist diese Verschmelzung so heterogener Elemente in wahrhaft bewundernswerther Weise gelungen.

Eine eigne zahlreiche Klasse von Kunstwerken aus Hadrians Zeit sind die Antinousbilder, die uns das letzte selbständig erfundne Ideal der antiken Kunst darbieten. Antinous war bekanntlich ein schöner Jüngling aus Klaudiopolis in Bithy-

nien, in welchem der Imperator seinen lebendigsten Eros verehrte. Er begleitete seinen hohen Liebhaber auf dessen zweiter Reise in den Orient (130 n. Kr.) und ertrank bei Besa im Nil durch Zufall oder aus Vorsatz, um dem Kaiser das Leben zu retten, welches — wie Diodor sich ausdrückt — nur durch ein menschliches, den unterirdischen Göttern gebrachtes Opfer geschehen konnte. Unsäglich war Hadrians Schmerz um den Heissgeliebten. Er gründete zur Ehre des schönen Geschiednen nicht nur die neue Stadt am Nil, sondern stiftete auch ein jährliches Todtenfest, die Antinoien, setzte ihm Statuen und Altäre und bereitete die öffentliche Vergötterung seines Lieblings in allen Formen vor. Zu Mantinea in Arkadien erhob sich der erste Antinoustempel; auch in Bithynien, im Vaterlande des Griechenjünglings, erblühte rasch der Antinouskult, der sich bald in alle Theile damaliger römisch beherrschter Welt verpflanzte. Von der jenzeitigen Menge von Antinousbildern, welche bald das reine Porträt, bald das irgendwie zum Gott idealisirte Bildniss geben, ist noch ein guter Rest vorhanden, aus welchem Vorrath sich die kapitolinische Porträtstatue in heroischer Bildung und mustergiltigen Proportionen, die grossartig strenge Kolossalbüste im Louvre (aus Villa Mandragone), die ausgezeichnet schöne Kolossalstatue ägyptischen Stils in der Münchner Glyptothek (aus Villa Albani), die vortreffliche Statue zu Neapel, das bacchisch kostümirte Bild zu Berlin und die gleichfalls bacchisch gedachten Bilder in Palazzo Braschi und Villa Casali zu Rom hervorheben.

Bildnisse des Imperators sind ebenfalls in starker Anzahl auf uns gekommen. Unter den sehr häufigen Hadrianbüsten auszeichnet sich vornehmlich die kolossisch-erzene im kapitolinischen Museo. Statuen wurden diesem Kaiser von allen Hellenenstädten gesetzt; doch ist grade von dieser grössern Klasse der Hadrianbilder das Wenigste übrig. Auf den *numis aeneis maximi moduli*, welche mit Hadrian beginnen, ist der Kopf des Kaisers sehr geistreich und glücklich behandelt. Auf Kameen erscheint er kriegerisch. (Weitres über Hadrianische Ebenbilder im Artikel „Kaiserbilder.“)

Künstler der Hadrianzeit waren: der grosse Baumeister und Bildner Apollodoros aus Damask, Schöpfer aller grossen Trajanbauten und der Trajansäule, der noch eine gute Zeit unter Hadrian fortwirkte, aber dessen wüthendem Künstlerdünkel zum Opfer fiel (129 n. Kr.); der Architekt und Mechaniker *Decrianus* (nach Andern *Detrianus, Dentrianus, Dextrianus* oder *Demetrianus*), der auf Hadrians Befehl den Nerokoloss vor dem goldnen Palatium mit Hilfe von 24 Elefanten wegversetzte; die Bildhauer Papias und Aristeas von Afrodisias, welche sich als Arbeiter zweier in den Ruinen der tiburtinischen Villa gefundnen Kentauren aus *marmo bigio* nennen; der thasische Bildner Xenofantos und der zu Efesus angesiedelte sowie zu Milet berechtete Aulus Pantulejus. Beide letztgenannte fertigten, erster für die Thasier, letzter für die Milesier, Hadrianstatuen, welche zu Athen aufgestellt wurden, was sich durch die dort gefundnen beinschrifteten Basen ergibt.

Hadrian, die Päpste dieses Namens. — Hadrian I., ein Römer, angeblich aus dem nachmaligen Hause Colonna, stuhlend 772 bis 795. In seiner Stuhlzeit begannen die Sachsenkriege, endete die Longobardenherrschaft, erschien Karl der Grosse zu Pavia und Rom, geschah die Salbung des Karlsohnes Pipin zum König von Italien, erfolgte die Sachsenbekehrung und fand das siebente allgemeine Konzil zu Nizäa statt. — Hadrian II., ein Römer, stuhlend 867 bis 872. In sein Papat fällt das achte allgemeine Konzil zu Konstantinopel. [Die Grabstellen dieser ersten Hadriane sind unnachweislich.] — Hadrian III., ebenfalls Römer, stuhlend 884 bis 885, hat sein Grab in der Abtei Nonantola im Modenesischen. — Hadrian IV., *Nicholas Breakspeare* aus Langley in Hertfordshire, stuhlend 1154 bis 1159. In sein Papat fällt die Kaisererhebung Friedrichs des ersten Staufers, die Gesandtschaft der Römer, die Hinrichtung Arnolds von Brescia, der Kampf der Deutschen und Römer bei der Kaiserkrönung und der Streitbeginn zwischen Friedrich I. und den lombardischen Städten. Sein Grab hat Hadrian der Engländer, der zu Anagni starb, in den vatikanischen Grotten. — Hadrian V., *Ottobuono de' Fieschi,* aus dem Hause der Grafen v. Lavagna, stuhlend im J. 1276, in welchem Giotto di Bondone zu Vespignano bei Florenz geboren ward. Der fünfte Hadrian starb nach Monatsdauer seines Papats zu Viterbo, wo man sein Grabmal im Dome San Lorenzo vorfindet. — Hadrian VI., Adrian Boyers, genannt Florent, aus Utrecht, stuhlend 1522 bis 1523. Dieser letzte Hadrian hatte seine Laufbahn als Professor zu Löwen begonnen, war dann Erzieher Karls V., ward Bischof von Tortosa und Generalinquisitor von Spanien und gelangte durch Protektion seines kaiserlichen Zöglings und mit Betrieb des Kardinals Giulio de' Medici (der ihm als Klemens VII. nachfolgte) zum Papat. Er hat sein Denkmal in Sta. Maria dell' Anima. (Bekanntlich ward das Mo-

nument dieses letzten nichtitalischen Papstes von *Baldassare Peruzzi* entworfen und durch *Michelagnolo da Siena* ausgeführt. Es macht keine besondre Wirkung: die Verhältnisse der Figuren, der vier kleinen Tugendstatuen sowol wie der Relieffiguren, sind kurz und etwas ungeschickt.) In die Stuhlzeit des gepapsteten Niederländers fällt Michelangelo's Bibliothekbau von San Lorenzo zu Florenz (1523) und Correggio's Vertrag mit der Domgeistlichkeit zu Parma (1522).

Hadriani castrum, s. Heddernheim.

Hadriani moles, Bezeichnung des gewaltigen Ueberrestes vom Grabbau des Aelius Hadrianus. Vergl. Art. „Gruftbauten", S. 79 f.

Hadrianische Villa, s. *Tibur*, *Tivoli*.

Haeck, Jan, ein antwerpener „Glazemaecker", welcher für die 1533—39 erbaute Sakramentkapelle zu St. Gudula in Brüssel mehre Fenster schmelzmalte. Das erste Fenster dieser Kapelle datirt von 1542; es ist nach Zeichnungen Michiel Coxie's gemalt und zeigt König Juan III. von Portugal mit seiner Gemahlin Katharina. Der Zeichner empfing dafür 70 Fl., der Glasmaler 305 Fl. Das zweite Fenster, vom J. 1547, ist wiederum nach Coxie'scher Zeichnung von Haeck gemalt; es enthält die Gestalten Ludwigs II. und der Maria von Ungarn. Das dritte Fenster schmücken die Figuren Franz des Ersten und der Eleonore. Das vierte von Haecks Hand, mit Ferdinand I., ist nach dem Entwurf eines Unbekannten gearbeitet. Die beiden ersten Fenster werden vornehmlich gepriesen. Die Dekoration, welche die Figuren einfasst, ist ganz einzig in ihrer Art. Es sind reiche, vielfarbig auf Blaugrund gemalte Renaissanceportiken von so eleganter Komposition und so prächtig feiner Ornamentation, wie keine wol je in Stein ausgeführt worden sind.

Haecke, Josef, von Mühlheim am Rhein, ein Landschafter der Düsseldorferschule, einer der Frühschüler Prof. Schirmers, bekannt durch viele Schildrungen rheinischer Natur, die ins Idyllische spielen.

van Haeften, Nikolaas Walraven, ein Gorkumer Maler und Stecher, der im endenden 17. und beginnenden 18. Jahrh. blühte. Er ist hauptsächlich durch seine radirten, gestochnen und geschabten Blätter bekannt und zumeist seiner kleinen Schabstücke wegen geschätzt. Aus der Reihe seiner Aetzblätter mögen angemerkt werden:

Der grosse Raucher, Mann mit der Pfeife auf dem Stuhle, das rechte Bein auf einem Schemel ruhend. Im Stubengrunde drei Bauern am Kamin. Rechts: *N. W. Haeften f.* 1694. Grossacht. Sehr selten.

Der kleine Raucher mit dem Bierkrug auf dem Fasse. Benamt und mit dems. Dat bezeichnet.

Die drei rauchenden Weiber, deren eine auch die Flasche führt. „Nachbarin, euer Fläschchen!" — hätte Göthe daruntergeschrieben. Ebenfalls mit dem Dat 1694.

Sitzende Frau mit Pfeife in der Linken; hinter ihr nach links zwei Figuren. Unten links im Plattenrande: *N. W. v. Haeften* 1697. Sehr seltnes Blatt in Acht.

Der Liebesantrag in der Küche, lauchhaltende Bäurin, bei welcher Hans Liebtegern auf den Knien liegt. *Jean, il est bien doux etc.* Unten links: *N. W. van Haeften f.* 1702. Seltenes Hauptblatt von 11" 6"' Höhe.

Der kniende Sünder. Gruppe von acht Figuren. Rechts ein Alter sitzend mit aufgehobener Hand nach einem vor ihm knienden Bauer; im Hintergrunde links ein weinendes Mädchen. An der Wand nächst dem Kamin ein Bild. Unbenamt. 5" 2"' hoch, 4" 8"' breit. Sehr seltnes, mit sehr breiter Nadel gearbeitetes und kräftig geätztes Blatt.

Haelwegh, Albert, dänischer Stecher des 17. Jahrh., der durch Rumohr (Geschichte der Kopenhagner Kupferstichsammlung, Leipz. 1835) den grossen Malerstechern angereiht wird. Seine Arbeiten sind indess sehr ungleich; nur ein Theil derselben ist des *Sculptor regius* würdig, als welcher er um 1647 zu Kopenhagen auftritt. 1672 ist das letzte Dat, das Rumohr und Thiele auf seinen sehr zahlreichen Blättern entdecken konnten. Haelwegh stand in Verbindung mit dem jüngern Karel van Mander, dem dänischen Hofmaler, nach welchem er ausser einigen Geschichten viele Porträte mit Nadel und Stichel wiedergab. Eine frühere Beziehung Haelweghs zu Jonas Suyderhoef, dem berühmten Leydener Stecher, stellt sich durch die von S. unternommene Monatblätterfolge nach Joachim Sandrart heraus, wobei H. nächst van Dalen, Falk und Persyn mitbetheiligt erscheint. Aus der starken Reihe haelweghscher Porträtblätter heben sich hervor:

Christianus IV., Daniae Rex († 1648), Hauptblatt nach Karel van Mander d. Jü. mit Versen in Sperlingslatein. Reichlich 21" hoch, 15" breit.

Friedrich III. von Dänemark († 1670), sehr stichelbeendetes, doch etwas gleichtöniges Blatt nach demselben Hofmaler. Hoch 20″, breit 15″.

Kristian V. nach Manders Gemälde, ein Blatt über 20″ hoch, über 14″ breit, von geistvoller Nadelführung und schöner Stichelbeendung.

Gotthard Braem, Kopenhagener Bürger. Höchst geistvolles, lebendiges Bildniss. Hoch 6″ 3‴, breit 4″ 2‴.

Jürgen Brahe. Treffliches Ebenbild, das leider mit miserablen Beiwerken umspickt ist. Hoch 20″, breit über 14″.

Petrus Bulichius. Nach Manders Gemälde. Schönes Blatt von glücklich verbundner Aetz- und Stichelarbeit, aus dem J. 1664. Von 13″ Höhe bei 10″ Breite.

Erich Hardenberg-Guldenstern. Lebenvolles Ebenbild mit schlechten Nebenfiguren. Von 19″ Höhe bei 15″ Breite.

Justin Hoeg. Blatt nach Mander, von feiner Anradirung und tüchtiger Ausarbeit mit dem Stichel. Hoch 16″, br. 12″.

Joel Oven. Sehr stichelbeendetes Porträtblatt. Von 7″ 6‴ Höhe, bei 5″ 9‴ Breite.

Daniel Pfeiffius. Geistreich gearbeitetes, mit dem Stichel vollendetes Bildnissblatt. Hoch 6″ 4‴, br. 4″ 10‴.

Heinrich Rantzau. Tüchtiges Blatt von 16″ 3‴ Höhe bei 11″ 6‴ Breite.

Johann Rhode. Sehr fleissig ausgeführtes Blatt von 7″ 4‴ Höhe bei 5″ 9‴ Breite.

Heinrich Rühe. Geistreicher, kraftvoller Porträtstich nach Mander dem Jü. Hoch 12″ 7‴, breit über 10″.

Johann Schelderup. Schönes karaktervolles Bildnissblatt von 10″ Höhe bei 6″ 6‴ Breite.

Jakob de Wassenaer, karaktervolles Porträtblatt, das aber in den Drucken ungleich ausgefallen, von 12″ Höhe bei 15″ 4‴ Breite.

Verzeichnisse der haelweghischen Blättersumme hat man in Sandvigs besonderem Kataloge und in Rumohrs und Thieles Beschreibung der Kopenhagner Samml.

Ein jüngerer Haelwegh, Adam bevornamt, hat sich ebenfalls als Porträtstecher gezeigt. Ein sicheres Blatt dieses Adam ist jenes, welches den *sechsten Ludwig, Landgrafen von Hessen*, verebenbildet.

de Haen, Wilhelm, Kupferstecher zu Anfang des 17. Jahrh., den man den Kölnern zuzählt, weil er sich in der Domstadt aufgehalten haben soll. Er kopirte die Stichpassion Albrecht Dürers (mit Weglassung des letzten Blattes, der Lahmenheilung durch Petrus und Johannes) zu dem Gebetbuche: *Preces ac meditationes piae in mysteria Passionis ac Resurrectionis D. N. Jesu Xpi collectae per Georgium Scherer Societatis Jesv. Figuris aeneis ab Alberto Durero olim artificiose sculptis ornatae. Brvxellae, apud Rutger. Velpium et Hub. Anthonium, typ*[*ographos*] *jur*[*atos*]. *M.DC.XII.* (In Zwölft.) Auf dem gestochnen Titel stehen zwei Sinnfiguren; unten rechts liest man: *G. hani. fecit.* Vor Seite 1 Jesus am Oelberge, ohne Haens Zeichen; über dem Dürerzeichen steht: 15o12. Zu S. 12 die Gefangennehmung; oben: *Wilhelm Hanius fecit* 1611. Zu S. 17 Kristus vor Kaifas; unten gegen links: *W. D. H.* Zu S. 23 Kristus vor Pilatus; unten gegen rechts: *W. D. H.* Zu S. 28 die Geisselung, ohne Haens Zeichen. (Die ersten Abdrücke mit mehren kleinen Zweigen zwischen Kristi Füssen.) Zu S. 33 die Dornenkrönung; unten in der Mitte: *W. d. H.* Zu S. 39 das Ecce Homo; oben rechts: *WDH.* Zu S. 44 der Heiland an der Säule, von Maria und Johannes betrauert; unten rechts: *W D Haen fecit* 1611. Zu S. 50 die Händewaschung des Pilatus; unten rechts: *W. D. H.* Zu S. 57 die Kreuztragung; unten nach rechts *WDH.* Zu S. 61 der Heiland am Kreuze; oben: *Wilhelm Hanius fecit.* Zu S. 73 die Abnahme vom Kreuz; oben rechts: *Wilhelm d. Haen* 1611. Zu S. 77 die Grablegung; oben rechts: *WDH.* Zu S. 80 Kristus in der Vorhölle; oben links *WDH.* Zu S. 83 die Auferstehung; nach rechts auf dem Grabe: *W. D. H.* Das Maas stimmt mit den Dürerblättern ziemlich überein; das Dürerzeichen ist nur auf dem Vorhöllenbilde weggelassen, und nur die Unschuldswäsche des Pilatus ist von der Gegenseite gestochen. Abdrücke der Haenkopien, welche niederländischen Text auf der Kehrseite haben, sind spätere. Neun der Haenschen Stichkopien wurden durch den spätern Kölner *Joh. Bapt. Goossens* wieder nachgestochen. (Diese „Nachstiche der Nachstiche“ finden sich in der Kölner Ausgabe der Georg Schererschen *Preces ac meditationes piae,* 1680.) In jenem Brüsseler Drucke von 1612 kommen noch zwei weitre Haenblätter vor. Zu S. 92 David, dem ein Engel erscheint und vor dem die Harfe zubodenliegt; unten links: *Guilielm. hanius fecit.* Zu S. 204 die sternengekrönte Maria mit dem Kind auf der Mondsichel; unten links *WDH*, rechts das Dürerzeichen mit 1508 darüber. Diese hübsche originalseitige Kopie ist nur um zwei Linien an Höhe und Breite kürzer als das Urblatt. — Von andern Arbeiten Haens sind bekannt: das „Pfingstfest“, ein Hochblättchen, nach des

Stechers eigner Komposition, wie Malpe und Bavarel vermeinen; Maria mit Kind in Wolken stehend (Blatt in Acht, unten: *Wilhelm D. Haen fecit*) und das Brustbild des Genter Bischofs Kornelis Jansen (Bl. in Viert, oben links: *Guilielm. hanius fecit*).

Haensberge, s. Haansberge.

Hafenbilder. — Schilderungen des Hafenlebens und interessanter Hafenstädte bilden seit Beginn des 17. Jahrh. eine überaus glänzende Klasse unter den Schöpfungen der Land- und Seemaler. Hendrik Kornelis Vroom von Harlem (1566 bis 1640), Adam Willaerts von Antwerpen (1577—1626 circa) und Kornelis Klaas van Wieringen [* 1580] stellen sich als die Frühzeitigsten, welche das Hafenstück in der Landschaftkunst geltendmachten. An der weitern Ausbildung des Hafenstückes betheilten sich: Claude Gelée, *le Lorrain* (1600—1678), Jan Asselyn von Antwerpen (1610—1660), W. van de Velde von Leyden (1610—93), Abraham Willaerts von Utrecht (1613—1660 circa), Bonaventura Peters von Amsterdam (1614 bis 1652), Thomas Wyck von Harlem (1616—1686), Johann Lingelbach von Frankfurt am Main (1625—1687), Ludolf Bakhuysen von Emden (1631—1709), W. van de Velde [* 1633], Hendrik Minderhout [* 1637] und Abraham Stork von Amsterdam (1650—1708). Im 18. Jahrh. folgten: Josef Vernet von Avignon (1714 bis 1789), Filipp Hackert von Prenzlau (1737—1807), Hendrik Kobell von Rotterdam (1751—1782) und Jacques Taurel von Toulon (1760—1820 circa). Aus der betrübsamen Dürre, in welche das Hafenstück durch den Uckermärker gerathen war, ward es wieder zu Saft und Kraft gebracht zunächst durch holländische Meister, durch Jan Kristian Schotel von Dortrecht (1787—1839) und Andries Schelfhout aus dem Haag (geb. 1787). Weitre und verschiedenartigste Pflege fand es dann durch den Engländer Clarkson Stanfield, durch die Franzosen Louis Garnerey und Théodore Gudin (geb. 1802), durch die Deutschen Karl Wilhelm Götzloff von Dresden (geb. 1803), Heinrich Tank von Hamburg (geb. 1808), Joh. Bapt. Weiss von München (geb. 1812) und Andreas Achenbach von Kassel (geb. 1815), durch die Holländer P. J. Schotel den Jü. und Louis Meijer, sowie durch den Russen Aiwazowsky. Ausser diesen haben mehr oder minder anziehende Hafenschildereien geliefert: Karl Adloff von Düsseldorf, Louis Gurlitt aus Altona, Heinrich Mevius von Breslau u. A. m.

Unter den „Häfen und Hafenstädten alter und neuer Zeiten", welche zu geschicht-, kunst- oder naturbezüglichen Bemerken anlassgeben, zählen vornehmlich die nachfolgend in alfabetischer Ordnung verzeichneten.

Hafenstadt Aigion [Aegium], jetzt Bostitza im östlichen Theile der peloponnesischen Landschaft Achaja. Der neuere Name bezeichnet das Gartenland, welches die anmuthige Stadt umgibt; sie liegt wie Patras auf einem vortretenden Gebirgsfusse zwischen zwei Ebenen, nur sind alle Verhältnisse hier kleiner. Der Hafen ist gegen Norden offen; weniger geräumig als der paträische, ist er geschützter von beiden Seiten. Der Werth des Hafens erhöht sich wesentlich durch die Quellen, welche unmittelbar am Strand entspringen. Die Fichtenwaldungen der benachbarten Höhen lieferten zum Schiffbau reichliches Material. Den Verkehr nach Innen förderte die Strasse, welche im Selinusthale hinaufführte, den Seeverkehr die glückliche Lage immitten der Küstenplätze des korinthischen Golfes; alles kam zusammen, um Aigion eine vorragende Stellung unter den Nachbarstädten zu verleihen. Aeussere Begebenheiten traten hinzu, den Vorrang Aigions zu entscheiden. Es ward der politische und religiöse Mittelpunkt der achäischen Eidgenossenschaft und dehnte durch den Verfall der Nachbarstädte Rhypes, Aigai und Helike sein Gebiet über das ganze fruchtbare Gestade von Mittelachaja aus. Trotz manchen Kriegsunfällen und verheerenden Naturereignissen erhielt sich Aigion als eine ansehnliche Stadt, die ausser Patrai die einzige in Achaja war, welche Pausanias noch in wolerhaltnem Zustande antraf. Er beschreibt keine Akropolis, sondern unterscheidet nur die eigentliche Stadt der Aigieer und das Quartier am Meere; das sind noch jetzt die beiden Theile von Bostitza, die sich durch einen merkwürdigen Felsgang verbinden, durch eine alte ursprünglich vom Meer ausgespülte und dann durch Menschenhand gangbar gemachte Ufergrotte, welche als breiter schattiger Weg vom Strand aus durch das lockre Gestein auf die Terrasse der Oberstadt hinaufführt. In den Feldern von Bostitza werden viele Gräber, zahllose Bruchstücke von Ziegelsteinen (zum Theil mit farbiger Stuckbekleidung) sowie Marmorfragmente gefunden. Oestlich vor der jetzigen Stadt finden sich Ueberreste römischer Wohnungen und Mosaikböden. Darüber hebt sich ein Hügel mit Freiblick über den nahen Golf. Auf dieser Höhe sind neuerdings die bedeutendsten Ueberreste zum Vorschein gekommen, welche überhaupt an das alte Aigion erinnern, namentlich die Grundmauern eines Gebäudes, unter welchem sich mannshohe Gänge von 3' Breite erstrecken, theils in Quaderbau

ausgeführt, theils in den Felsen gegraben, an den Seiten mit festem Stuck bekleidet. Man hat diese verschütteten Gewölbe etwa sechzig Fuss weit verfolgt und flaschenförmige Zisternen gefunden, durch welche sie mit dem obern Gebäude in Verbindung gestanden haben. Eine Kirchenruine des Mittelalters steht auf dem Platze, dessen genauere Untersuchung sehr wünschbar bleibt. Ueber der Erde hat kein Denkmal den Zerstörungen der Zeit und den Erdschütterungen getrotzt. Von Kunstwerken sind nur einige Reliefe geringer Bedeutung zum Vorschein gekommen. Unten am Strande bewunderte Pausanias die Fülle des Quellwassers, desselben Wassers, das noch heute mit unverminderter Naturkraft in vierzehn Mündungen hervorsprudelt. In der Nähe steht eine riesige Platane, die grösste Merkwürdigkeit der neuen Stadt. Nicht weit davon ziehen sich die Grundmauern des alten Hafendammes, etwa 5' breit, in die See hinein.

Hafen von Alexandria, s. den Stadtartikel. Römische Silberstatuette der Stadtgöttin mit Andeutung der Hafenstadt durch das Vordertheil eines Schiffes zu Füssen, gefunden 1793 auf dem Esquilin, im Besitze des Freih. von Schellersheim. Malerische Darstellungen des Alexandrinerhafens von Baptist Weiss und Andern. (Die Weissische, eine ziemlich grosse Ansicht, im Besitze des Herzogs Max in Baiern.)

Hafen von Algier. Malerische Darstellungen von Gudin u. A. Ueber Gudins Meisterstück in der Gall. des Luxembourg, den berühmten „Windstoss auf der Rhede von Algier" (17. Jan. 1831), s. den Künstlerartikel, S. 172.

Hafen von Amsterdam. Gemälde von Abr. Stork, Lud. Bakhuysen, W. van de Velde u. A. Sehr schön ist die Storksche Hafenansicht im Besitze G. Wilabrahams zu London. Andre Ansicht von dems. amsterdamer Meister in der Dresdner Gall., mit dem Dat 1689, auf Leinwand, von 3' Breite bei 2' 6" Höhe. In der Wiener Gall. und im Louvre Ansichten von Bakhuysen; dort ein schiffbelebtes Hafenbild mit dem zeichnenden Meister (1674); hier eins in abendlicher Beleuchtung bei bewölktem Himmel, reich und fleissig gemalt, aber etwas zerstreut und bunt in der Wirkung.

Hafenstadt Ancona im Kirchenstaate. Dorische Grossgriechen erlasen ureinst die beste Hafenstelle am adriatischen Meer zu einer Ansiedelung, die dann durch Syrakusaner erweitert ward, welche sich der schlimmen Herrschaft ihres Fürstbürgers Dionys des Ersten entziehen wollten. Erben des wichtigen Seepunktes wurden die Römer, welche hieher ihre Flottenstation gegen die Illyrier verlegten. Imperator Trajanus vergrösserte den Hafen und hob damit die Bedeutung der Stadt. Durch Totila den Gothenkönig ward die Stadt im J. 550 nach Kr. zwar vergebens belagert, aber stark geschädigt, worauf Narses, der Gothenvernichter, für die Wiederherstellung sorgte. Im achten Jahrhundert ward sie durch den Longobardenkönig Aistulf, im neunten durch die Sarazenen erobert. Nachmals spielte Ancona die Rolle einer Freistadt bis 1532, in welchem Jahre der siebente Klemens die Stadt mit List in seine Klaue bekam, worauf sie nun als Stadt des Kirchenstaates alle Schicksale desselben theilte. 1796 kam sie in den Besitz der Franzosen, die sie zur Hauptstadt des Departements Metauro machten. 1814 fiel sie dem Schlüsselträger des römischen Himmelreichs wieder anheim; 1832—38 ward sie abermals durch die Franzosen besetzt gehalten, welches Spiel sich infolge der auch das Papstthum erschütternden Februarrevolution von 1848 wiederholte (nicht lange nach Abzug der Oesterreicher, welche unter Wimpffen 1849 Stadt und Zitadelle heftig bombardirt und die Kapitulation der starken revolutionären Besatzung erzwungen hatten). — Ancona steigt amfitheatralisch am nordöstlichen Vorgebirge der adriatischen Küste, am alten *promontorium Cumerium* auf, und gewährt daher von der See gesehn einen malerischen Anblick. Am obern Eingange zum alten Hafen steht der korinthisch gestilte Triumfbogen zu Ehren Trajans, errichtet 112 nach Kr. durch die Trajangemahlin Plotina und die Trajanschwester Marciana. Dieser Triumfbogen aus Griechenmarmor ist gut erhalten, nur entbehrt er seinen einstigen Ausschmuck mit Trofäen und Erzstatuen. Von dem einstigen, jetzt mit Häusern überbauten Amfitheater sind nur wenige Ueberreste neben dem Dom ersichtlich. Der Dom *Santo Ciriaco* ist angeblich im 10. Jahrh. auf den Trümmern und mit Säulen des Tempels der hier sehr stark einst verehrten Frau Venus erbaut. Erneuert ward die Kathedrale um 1270 durch Margheritone. Das Portal ist berühmt als ein schönes und reiches Werk. Die Kuppel dieser Kirche bleibt merkwürdig als eine der ältesten Italiens. *San Francesco ad Alto*, jetzt Hospital und Irrenhaus, hat ebenfalls ein schönes Portal aus dem 13. Jahrh. *San Agostino* aus dem 14. Jahrh. mit Portal von Moccio, neugemodelt durch Vanvitelli. Vor *San Domenico* Statue des zwölften Klemens. *Sta. Maria della Piazza* aus dem 13. Jahrh. mit sehr bildwerklich ausgeschmückten Pforten. Auch die *Vergine della Misericordia* aus dem 15. Jahrh. mit schauwürdigem Portal. Die *Loggia dei Mercanti* (Börse) ein germanisch gestilter Bau von Moccio um 1336. Der neue unter

Klemens XII. erbaute Hafen mit Triumfbogen zu Ehren des Papstes von Vanvitelli. Unter den Frauen dieser Hafenstadt sehr viele erhebliche Schönheiten, welche ganz würdig sind den Künstlern Muster zu bieten.

Hafen von Antium, Porto d'Anzo. Antium war einst Hauptstadt der Volsker und dann berühmt als Orakelort der Fortuna. Nero, hier geboren, hob die Stadt sehr bedeutend, indem er sie zu seiner Sommerresidenz erkor. Sie ward eine Prachtstadt, an deren Glanz heut nur die vielen Trümmer, namentlich die schönen Ueberreste der cäsarischen Villa erinnern. Diese Villa war geschmückt mit einer Menge herrlichster Bildwerke, und so ward die Stelle für neure Zeiten auch einer der wichtigsten Antikenfundorte, woher z. B. der sogen. belvederische Apoll und der sogen. borghesische Fechter (der kämpfende Heros vom efesischen Meister Agasias) stammen. Gründliche Zerstörung erfuhr Antium durch die Sarazenen. Papst Alexander VI. liess 1496 den Hafen verschütten, um ihn osmanischen Gelüsten zu entziehen. Anzo besteht nur noch als ärmlicher Hafenort, der unerfreulichen Anblick gewährt. Unbewohnt stehen die neuern Villen Albani, Corsini, Costaguti, Doria Pamfili, Borghese (auf der Stelle der alten Akropolis, mit besonders schöner Aussicht). Interessant aber bleibt immerhin die Trümmerstätte jener hochalten Stadt, mit deren Gründung sich kein geringerer als ein homerischer Name verknüpft. Odysseus' Sohn soll ihr Gründer sein, der von der göttlichen Zauberin Kirke Geborne, die dort an dem blauen Capo Circello

. . . . in schöngebautem Palaste
Von behauenen Steinen in weitumschauender Gegend
Ihren Zaubergesang erschallen liess zum Klange des goldenen Webschiffs.

Hafen von Athen, s. den Stadtartikel.

Hafen von Bayonne. Malerische Darstellungen von Josef Vernet u. A.

Hafen von Bombay, einer der schönsten Häfen der Welt, welcher nur verglichen wird mit dem von Rio Janeiro, der jedoch umfangreicher, auch mehr vom Lande eingeschlossen ist. Der Hafendamm ist ein weiter bequemer Landungsplatz, gewehrt mit sechs langen 56Pfündern. Umfassend und malerisch ist die Aussicht von dem 120' über Seefläche steigenden Malabar Hill, etwas ähnelnd der Aussicht, welche man von der Höhe des Posilipp bei Neapel geniesst. Ausserordentliches Interesse gewährt eine Fahrt durch die schlechtgebauten Strassen des Forts und der Stadt der Eingebornen. Die Häuser sind leichten Baues; ihre bunte und glänzende Färbung und ihre grosse Unregelmäsigkeit bieten einem Künstler jedoch manchen willkommnen Vorwurf. Fast alle Läden sind ohne Fenster und in denselben erblickt man nicht allein die Quincaillerie-, Eisen-, Wollen- und Töpferwaaren Europa's, sondern auch all die zahllosen Produkte des prachtliebenden Ostens in unendlicher Mannchfaltigkeit. In dem einen sind die farbenhellen geschmackvollen Teppiche Persiens mit vergoldeten Flaschen, Ambra-Mundstücken und silberbeschlagenen Huka's (Tabakspfeifen) ausgestellt; in einem andern die reichen Seidenstoffe, die glänzenden Galanteriewaaren und die kühlen Matten China's; in einem dritten die Teppiche von Kabul und Herat, die mit Gold ausgelegten Säbel Beludschistans und die gestickten Shawls von Delhi und Kaschmir; in einem vierten die schimmernden Kinkaubs, Brokate und Gewebe von Surate. Hier sitzt ein scharfblickender Schroff oder indischer Bankier mit gekreuzten Beinen auf Säcken voll Gold-, Silber- und Kupfermünzen, und dort ein Banian (indischer Kaufmann) inmitten halboffener Säcke und Schalen, die mit Getreide aller Art angefüllt sind. In einem Gewölbe sind gewichtige Ballen von Manufakturwaaren aus Manchester, Glasgow und Leeds aufgestapelt, in andern ungeheure Massen hölzerner Kisten voll von Opium, Kamfer, Gewürzen und andern wolriechenden Waaren, unter denen die fatale Assa Fötida nicht verfehlt ihr Uebergewicht geltend zu machen. — Die Bevölkerung Bombay's ist ebenso verschieden als die zum Verkauf ausgestellten Artikel, und eine gedrängt volle Strasse bietet dem Auge ein ebenso lebhaftes, buntes und glänzendes Gesammtbild dar als ein Tulpenbeet. Wollte ein zweiter Paul Veronese erstehen, um die Welt mit seinen farbenreichen Gemälden zu entzücken, welch ein weites Feld würde Bombay seinem Pinsel bieten! Man sagte von Paul, dass er nicht mit gewöhnlichen Farben male, sondern mit Tinten, die dem Diamant, dem Smaragd, dem Rubin und dem Saffir entlehnt seien, und beim Malen der Kostüme von Bombay würden diese lebhaften Farben unerlässlich sein. Der Orientale kleidet sich mit wenigen Ausnahmen geschmackvoll und elegant; der Hindu in seinem fleckenlosen schneeweissen Gewande, mit seinem karmoisinrothen, purpurfarbigen oder gelben Turban, der Muselmann mit ebenso saubern Kleidern aber dunklerem Turban, der Parse in seiner karmoisinrothen Mütze, die zwar nicht malerisch ist, aber etwas Auffallendes hat, der Afghane mit seinen wallenden Lokken, schwar-

zem Bart und heller Gesichtsfarbe, der Perser in seinem Gewande von gestreifter Seide und seiner Mütze von astrachanischem Lammsfell, der schwärzliche Araber in seinem Kopfputz von wallender Seide mit langen herabhängenden Fransen, der Sindier mit seiner kleidsamen Mütze, welche jedem Bauern das Aussehn eines Fürsten verleiht, der kleine Malaye in seinem Nationalkostüm, der seltsame Chinese in seinem breitrandrigen Strohhut — alle drängen sich in vollkommener Unabhängigkeit von der tyrannischen Mode, die in Europa ganze Völker auf eine düstere monotone Farbe beschränkt, durch die Gassen der Stadt. Die glänzenden Stralen einer Mittagsonne heben alle diese Farben auf das Vortheilhafteste hervor, und keine Schmetterlingssammlung übertrifft die Einwohner Bombay's an bunter Pracht. Einige schmutzige, halbnackte Gestalten sieht man natürlicherweise auch unter dieser farbenreichen Menge, indess verderben dieselben nicht den Totaleffekt. — Armenier, Juden, Perser, Sindier, Afghanen, Beludschistaner, Kaschmirianer, Bengalesen, Chinesen, Malayen und Araber trifft man in Bombay allerorten. Die reichen Parsen, Hindu's und Muselmänner fahren in sehr eleganten Equipagen einher, deren meiste von London oder Liverpool eingeführt sind, denn die Kunst des Wagenbauens ist in Bombay nicht zu einer solchen Vollkommenheit gediehen wie zu Calcutta. Die Portugiesen oder die eingebornen Kristen geben ebenfalls einen beträchtlichen Theil zur buntscheckigen Menge. Die Engländer sind betreffs der Zahl nur eine Handvoll, aber diese Handvoll ist die bewegende und lenkende Kraft der ganzen indischen Maschinerie. — Parell, die Wohnung des Gouverneurs, ist ein geräumiges und hübsches Gebäude, welches zwar keine Ansprüche auf architektonische Schönheit macht, dagegen aber durch seine Grösse imponirt. Es enthält ausgezeichnete Wohngemächer und ausserdem eine prächtige Reihe von Empfangzimmern. Ein Ball im Januar oder Februar in diesen Räumen gleicht einem *bal costumé*. Damen nach der feinsten Mode gekleidet, Männer in Uniformen von jeder Abstufung des Glanzes, ein vortreffliches Militär-Musikcorps, Gemächer, die in einer Weise beleuchtet sind, welche die schwachen Anstrengungen eines Londner Wachslichtgiessers beschämt, die schönsten Blumen (solche die in England nur aus Treibhäusern zu erhalten sind) in verschwenderischer Fülle, — das sind die Hauptzüge dieser anmuthigen Gesellschaften.

Hafen von Bostitza im Peloponnes, s. oben „Algion."

Hafen von Bremen. Die Stadt Bremen hat ihr „Bremerhaven" seit 1827 an bestgelegnem Orte auf Hannoverschem Grund und Boden angelegt. Nie ward ein glücklicherer Kauf gemacht als mit diesem Stückchen Erde, das die guten hannöverschen Freunde und Nachbarn fast an jenen kühnen altklassischen Kniff erinnert, wo nur soviel Land gekauft ward, als eine Kuhhaut bedeckte, die aber in Riemen geschnitten den Verkäufer gar grosse eifersüchtige Augen zu dem gelungnen Streiche machen liess. Nur diesem Hafenplatze verdankt die alte Hansastadt ihre hochblühende Gegenwart, nur in ihm liegt ihre grosse weltstädtische Zukunft. Er ist ein Hauptsammelplatz der Auswandrer nach der transatlantischen Welt und bietet den Europamüden auch das beste Empfanghaus. Im J. 1849 wurde das Auswandererhaus an sehr bequemer Stelle zwischen dem Hafen und dem Landungsplatze der Dampfschiffe erbaut. Es ist ein mächtiger Palast von 177′ Länge bei 110′ Tiefe; die Frontgebäude sind mit den zwei Flügeln durch eine bedeckte, 90′ lange Halle verbunden. Der dreistöckige Bau hat hohe rundbogenstilige Thore und Fenster und stilentsprechende Ornamentik; überragende Thürme mit wehenden Fahnen geben dem Ganzen ein festliches, kastellartiges Ansehn. Eine hübsche Kapelle, 400 Personen fassend, nimmt die Mitte des Hauptgebäudes ein. Alle Treppen sind von Sandstein; jeder Saal hat seine eigne, durch starke Brandmauern geschützte Treppe. Unter dem Innerhofe des Hauptgebäudes, der etwa 90′ lang, 50′ breit ist, befindet sich eine Zisterne, die etwa 400 Oxhoft Wasser hält. Ein 198′ langes Nebengebäude enthält das Waschlokal, Servitenwohnungen, Stallungen, Wagenremise etc. Diese mächtige Karawanserei wird jährlich von mehr denn 150,000 Personen besucht, täglich im Durchschnitt von über 400 Menschen aus allen Deutschländern.

Hafen von Brest. Gemälde von Ambr. Louis Garnerey.

Hafen von Calvi an der korsischen Nordküste. Darst. von Ch. de la Croix u. A.

Hafen von Castellamare (der schönlagigen Napolitanerstadt, die wahrscheinlich die Stelle des 79 nach Kr. untergegangnen Stabiä einnimmt). Malerische Darstellungen von Filipp Hackert, Wilh. Götzloff u. A.

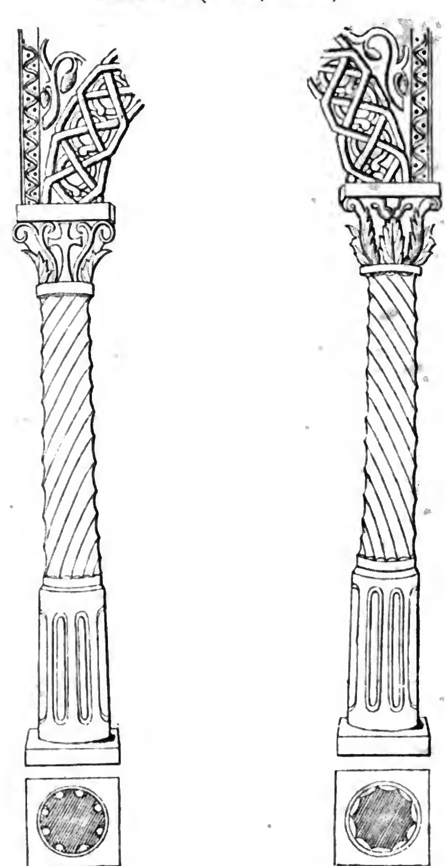
Hafen von Cattaro in Dalmazien. Farbenschildrungen von Louis Gurlitt.

Hafen von Cette im südfranz. Dep. Hérault, im ehemaligen Languedoc. Die Stadt eine Anlage Colberts von 1666. Einnahme des Hafenkastells 1710 durch die englisch-holländische Flotte. Ansicht von Josef Vernet.

Hafenstadt Cherbourg in der Normandie. Der Kriegshafen ein wahres Pracht-
erk neuerer Wasserbaukunst. Der grosse Hafendamm von Vauban entworfen,
783 begonnen, 1853 vollendet. Infolge dieser Vollendung kann jetzt der Cherbour-
er Hafen Handels- und Kriegsschiffe jeder Grösse gegen Meer sowol wie gegen
einde schützen. Dieser riesige Bau hat 67,300,000 Fr. gekostet. Die Länge des
ammes beträgt 3700 Meter (beinahe eine Stunde Wegs), während das Breakwater
on Plymouth nur 1800 Meter lang ist. Er ragt 20 Meter über das Meer heraus. Die
ussern Fundamente, die den Bau gegen die Meereswellen schützen, bestehen aus
000 Blöcken, deren jeder 20 Kubik-Meter misst und 44,000 Kilogramme (88,000
fd.) wiegt. — Ueber Cherbourg erheben sich Felsklippen jäh und hoch; unter den-
elben liegt in Ebene die altbarackige Stadt, die öfter in der Geschichte spielt. Die
beraus kostbaren Hafenbauten, die Schiffszimmerplätze und Arsenäle sind der
tolz dieser Stadt, die unstreitig mit Muth in die Zukunft blickt.

Hafenstadt Cività vecchia im Kirchenstaate. Einst der Hafenort Centum-
ellae, von Trajan angelegt, durch die Sarazenen zerstört. Die Befestigungen des
etzigen sehr blühenden Freihafens rühren vom J. 1512 und sollen laut Einigen nach
ramante's, laut Andern nach Michelangelo's Plänen ausgeführt sein. Die
brige Stadt ist neuern Baues. An diesem belebten Seeplatze üben Anziehung auf
ünstler und andre Freunde der Charis die vielen schönen Frauen, welche fast alle,
hne Unterschied des Standes, einen grossen weissen Schleier hinten über den Kopf
nd beidseit bis auf die Hüften hängend zu ihrem grossen Vortheil tragen.

Hafenstadt Classe bei Ravenna, zerstört seit dem J. 728. — Der grosse Ha-
en, welchen Octavianus Augustus bei dem uralten Ravenna anlegte, gab Anlass zur
ründung zweier Städte, welche die Namen Classe und Cäsarea erhielten. Erste
edieh zu ausserordentlichem Glanze und erhielt sich in Bedeutung bis ins 8. Jahrh.,
n welchem die Longobarden unter König Liutprant (713—744) dieser Seeherrlich-
eit den Garaus machten. Heute erinnert nur noch die Kirche San Apollinare
n Classe, eine Stunde von Ravenna abliegend, als letzter Ueberrest an die einst
o glänzende Hafenstadt. Diese Kirche, eine prächtige Basilika aus den Zei-
en der Gothen und des Justinian, ist glücklicherweise bis auf den Portikus
öllig erhalten und fast unverändert gelassen. (Nur die Marmorbekleidung der
Wände ward durch Malatesta da Rimini geraubt, welcher damit seine neue Kirche
San Francesco zu Rimini schmückte, 1450). Es ist eine dreischiffige Basilika mit er-
höhtem Chore, zu welchem in der ganzen Breite des Mittelschiffes eine Treppe führt.
Gegründet ward die Kirche im J. 534, vollendet im J. 549. Ihr Erbauer war Julia-
nus Argentarius, der auch am Baue von San Vitale zu Ravenna mitwirkte. Als
Weihender wird der Erzbischof Maximinianus genannt. Die Länge der Basilika be-
trägt 249 Palmen, die Breite 133 Palmen. Vierundzwanzig schräg gearbeitete
Säulen von Griechenmarmor, mit korinthischen Kapitellen, scheiden die Schiffe.
(Von zweien dieser merkwürdigen Säulen wird auf folg. S. Abb. gegeben.) Die Fen-
ster sind sehr zahlreich und weit, so breit wie hoch. [Dasselbe Verhältniss be-
merkt man auch in den Kirchenfenstern von San Vitale, obgleich diese von andrer
Form sind, mit Säulchen in der Mitte. Es gilt dies überhaupt von den ravennatischen
Fenstern, die aus den Jahrhunderten des Honorius, der Galla Placidia und des Theo-
dorich stammen.] Der Fussboden der Kirche hat sich im Zeitenlaufe erhöht. Immit-
ten des Hauptschiffes steht ein antikes Altärchen, angeblich vom Erzbischof
Maximinian der Muttergottes geweiht, mit Inschrift aus dem 16. oder 17. Jahrh. An
den Kirchwänden ringsum zehn Sarkofage ravennatischer Bischöfe vom
6. bis 8. Jahrh. Der „Hauptaltar" aus kostbarem Marmor, umgeben von vier Säu-
len aus orientalischem *Bianco e nero*. Die Tribuna mit Mosaiken. Immitten der
Halbkuppel der Tribune ein grosses Kreuz, welches zumitt das Bildniss Kristi ent-
hält. Zu beiden Seiten Moses und Elias. Ueber dem Kreuze die Hand Gottes. Unter
demselben Sankt Apollinar als Predigender in einem Garten, worin Schafe, die be-
kannten Vertreter der lieben frommen Kristen, weiden. An der Wand zwischen den
Fenstern die Heiligen Ecclesius, Severus, Ursus und Ursicinus in altbischöflicher
Tracht. Rechts der opfernde Abel, Melchisedek und Abraham; links die Weihung
und Beschenkung der Kirche. Am Triumfbogen: Immitten Kristus mit den vier Evan-
gelistenzeichen; unterhalb zwölf Schafe, hier die Apostel vertretend; dann die Erz-
engel Gabriel und Michael und unten die Evangelisten Matthäus und Lukas. Unter
dem Chore die Confessio mit dem Grabe des h. Apollinar. In Mitte der Seiten-
mauer eine Inschrift, welche von Kaiser Otto's III. Büssung in Sack und Asche im
Jahre 1000 vermeldet. Ueber einem Seitenaltar ein Baldach aus Griechenmarmor
vom Beginn des 9. Jahrh. — Der Weg von Ravenna nach der Basilika von Classe ist
schon als solcher sehr lohnend. Rechts hat man vor sich die Apenninen mit dem



Felsen von San Marino, links die Pineta, den 25 Miglien langen, 3 Miglien breiten Pinienwald, in welchem Boccaccio in seinem Dekameron einen gespenstigen Ritter das tägliche Todhetzen der Geliebten vollführen lässt.

Häfen von Corsica. Darstellungen von Ch. de la Croix u. A.

Hafenstadt Coruña [*Caronium, Carogna*] *an Spaniens galicischer Küste.* La Coruña, eine durch zerfallene Festungswerke in der Mitte getrennte Doppelstadt, liegt auf einer weit in die See hinausgreifenden Landzunge, welche einen grossen Hafen bildet. Der Eingang wird durch zwei Forts vertheidigt, deren eins sehr malerisch auf einer kleinen Felseninsel am Eingang der Bai liegt. Gegen das Festland hin lehnen sich Berge mit Windmühlen an die Stadt. Durch die Wälle und Gräben einer ziemlich im Stand erhaltnen bastionirten Front fährt man in die neue Stadt, welche einige ordentliche Parallelstrassen und eine sehr besuchte Alameda auf einem neu hergestellten Kai besitzt. Ein Spazirgang um die zum Theil ganz zerfallenen Festungswerke, in deren Gemäuer Gesindel aller Art haust, ist das Einzige, was man in Coruña unternehmen kann. Hierbei kommt man an einer kleinen Promenade an der Spitze der Landzunge vorbei, in deren Mitte der einfache Sarkofag des 1809

hier gefallnen Britenfeldherrn Sir John Moore in Zipressenumschattung ruht. Die Aussicht von hier über den Hafen und nördlich gegen Ferrol hin ist lohnend.

Hafen von Deptfort. Ansicht des Werftplatzes von Richard Paton, bekannt durch den Woollet-Canotschen Stich von 1775.

Hafen von Dieppe. Darstellungen von Josef Vernet u. A.

Hafenstadt Fano (Fanum Fortunae, Colonia Julia fanestris) an der adriatischen Küste. In reizender Umgebung liegt dieses kleinhafige Fano mit antikem Triumfbogen (dem unter Constantinus und Constans restaurirten Augustusbogen), mehren alten Kirchen (dem durch löwengetragnes Portal ausgezeichneten Dom San Fortunato), berühmtem Theater und andern Merkwürdigkeiten.

Hafenstadt Gaëta am Mittelmeer, s. den Stadtartikel. Darstellungen von Filipp Hackert, Turpin de Crissé u. A.

Hafen von Genua, einer der malerischesten Grosshäfen der Welt. Das Leben an dem von Marseille ist ein Schatten gegen dies Gewühl; auf den Strassen zum Hafen muss man sich durchkämpfen, allerlei Volk spricht und treibt sich durcheinander, Mäkler und Schiffkapitäne stehen haufenweis in Unterhandlung, Matrosen schlendern umher und eine zahllose Menge von Knaben, Mädchen und Frauen rufen ihre kleinen Waaren aus, die sie auf einem Bret vor sich hertragen. Der Hafen selbst ist durch Mauern abgeschlossen: man kann zu ihm nur durch mehre Thore und immer nur zu Theilen desselben gelangen. Da drängen, lärmen und stossen sich die herkulischen Gestalten der Matrosen und bergamaskischen Packträger, halbnackt, viele ohne Hemd; zerlumpte Weiber machen sich überall an sie heran. Braune Kapuziner, weisse Dominikaner, schwarze Franziskaner fehlen auch nicht. Aus den langen dumpfen Hallen, welche den Hafen umgeben, hört man das Geräusch der Schlosser, Schmiede, Kupferarbeiter und andrer Handwerker. Das ganze Treiben dieser Leute sieht sorglos und lustig aus, sie leben von der Hand in den Mund. Bis an den Hafen führt jetzt die Eisenbahn, das grosse Werk unsrer Tage, welches mit Besiegung ungeheurer Terrainschwierigkeiten vollbracht und 21. Febr. 1854 dem Verkehr übergeben ward. Dieser Bahnbau rief den längsten Tunnel Europens, den durch die Apenninen, hervor; ausserdem musste die Bahn grösstentheils im Bette der Polcevera und jenseit der Bergkette im Bette der Scrinia mittels hoher Dämme und vieler mächtiger Brücken geleitet werden. Zumeist überrascht die merkwürdige Gewandtheit, womit der Baumeister verstanden hat diese Bahn durch die ohnehin engen Strassen in Genua bis ins Herz dieser so lebendigen Stadt zu leiten. — Ein Tag in der Grosshafenstadt ist mehr werth als hunderttägiges Weilen in gewöhnlichen Städten. Man geht umher zwischen den stralenden Marmorpalästen, wie befangen von dem Schatten der grossen Republik, der noch wahrnehmlich unter ihren Denkmalen umherschreitet. Und nähert man sich dem tosenden Hafengewühl, da merkt man dass Genua noch ein sehr frisches Leben, ein unvergängliches Leben hat. In dem Spruche: „Augsburger Pracht, Venedigs Macht, Strassburger Geschütz und Nürnberger Witz lachen den Teufel aus" sind zwar die genuesischen Galeeren nicht aufgenommen, aber wol war ihre fliegende unwiderstehliche Kraft auf dem ganzen Mittelmeere bekannt. Bezeichnend ist es für die Genuesen, dass sie ihre Kriegs- und Handelsschiffe nicht selber bauten, sondern gleich fertig kauften und dann erst ausrüsteten. Es war durch und durch ein Handelsvolk, schlau, gewandt, hartnäckig, prachtliebend, mit der ganzen Kühnheit, dem Trotze und Ungestüm, welche noch jetzt die Bewohner der *Riviera di Ponente* bezeichnen. Wie bei diesen, blieben die Blicke der Genueser vor dem Amfltheater ihrer Stadt immer aufs weithinrollende Meer gebannt, dort galt es zu wagen und zu beuten, denn vom Lande waren sie ja durch hohe dürre Berge abgeschlossen. Als Zwischenhändler sammelten sie nun ungeheure Reichthümer und bauten davon ihre Stadt und wetteiferten in Palästen, Prunkgeschirren und Gastmahlen. Die hohe reine Kunst fand hier keine heimische Stätte, auf der sie erblühen konnte, nur willige Käufer mit vollen Beuteln. Genua's einheimische Künstler glänzen nicht in der Kunstgeschichte; einer der wenigen von gewissem Rufe Getragnen: *Bernardo Strozzi,* genannt *il Prete Genovese,* ist nur in seinen scharfen Umrissen und seinem Farbenschmucke originell. Genua's Geschichte aber ist eine Kette von Verschwörungen und Revolutionen, von blutigen Feindschaften und frechen Intriken; hier waren oft die starken Männer möglich und nothwendig, welche das brausende Volk bändigten, bis auch sie von einem noch Listigern und Kühnern mattgelegt wurden. Noch jetzt soll das Sprüchwort: „Genua hat ein Meer ohne Fische, Land ohne Bäume, Männer ohne Kristenthum, Frauen ohne Scham" bezüglich der letzten Punkte einige Wahrheit haben; sicher aber hat Genua heut unter allen Städten Italiens die kraftvollste und bewegungsüchtigste Bevölkrung. Wenn aber Genua nicht wie Venedig gesun-

ken ist, wenn es seine alten reichen Familien, seine fortwachsende Bewohnerzahl und grossentheils auch seinen Handel bewahrt hat, so liegt der Grund eben darin, dass ihm die Riviera unaufhörlich noch dasselbe Kraftvolk zuführt, wodurch die Stadt grossgeworden. Venedigs Macht war künstlicher aufgebaut, sie war nicht aus einem unverwüstlichen Volkskarakter hervorgegangen wie die genuesische aus dem ligurischen, der noch heut derselbe ist wie im Alterthum. — Genua's Kirchen, Paläste und Palaststrassen zeigen sich in glänzender farbenreicher Pracht; Vieles ist schön und zierlich gebaut. Die Paläste haben jenen Hof mit Säulengängen, wo die Söldner auf den Herrn warteten, bis er mit seinen Gästen die breiten Marmortreppen herabstieg. Die vornehmen Strassen scheinen zwar leer und ausgestorben im Vergleich mit dem Gewühl unten in den engen Langgassen bei dem Hafen, aber man merkt noch nicht den Verfall in den grossen Häusern und hat die reichste Augenweide an der üppig entfalteten Pracht. Die Universität sieht aus, als wäre sie für einen Fürsten des Morgenlands errichtet. Der alte Dogenpalast dient als nunmehriges Stadthaus noch immer zum Mittelpunkte der Stadtregierung; mit eignen Gefühlen tritt man in seine Säle, die der Republik und ihrer Häupter würdig genug waren, in jene Säle der Signoria, des grossen und kleinen Rathes. Weniger in diesem, desto reicher in den andern Palästen und in den Kirchen zeigen sich herrliche Gemälde und auch sonst ausgezeichnete Kunstwerke. In andern italischen Städten scheinen die stummen öden Paläste nur noch der Kunstwerke wegen dazusein, die sie enthalten, wobei die Besitzer nur wie Hüter der von den Vorfahren überlieferten Gemälde und Statuen zum Dienste der Fremden auftreten; diese Erscheinungen bietet Genua noch nicht, denn hier dient die Kunst noch zur eigenen Freude und zum Glanze der alten Familien. — Keinen merkwürdigern Spazirgang kann es geben als jenen an und auf den Wällen, welche Genua umgeben. Man übersieht die prangende Stadt, die Campagna, den Hafen mit den Molo's und ihren Leuchtthürmen und das weithinglänzende Meer, auf welchem die Segel stillzustehen scheinen. Mit jedem Schritte wechselt das Bild; von welcher Seite man auch die Stadt mit den Wällen und Thürmen und die vielen grünen luftigen Berge dahinter überschaut, immer hat Genua etwas Stolzes und Imposantes.

Hafen von Gibraltar, s. den Ortsartikel. „Versenkung der spanischen Galeeren vor Gibraltar durch Admiral Heemskerk", grosses Gemälde von Hendrik Kornelis Vroom im Museum zu Amsterdam. Die „Belagrung von Gibraltar 1782" in vier Gemälden von Richard Paton, stichbekannt durch Fittler. „Belagrung" und „Flottenansicht" (mit den Bildnissen der Admiräle), Stücke von J. S. Copley, stichbekannt durch W. Sharp.

Hafen des Goldnen Horns, s. *Hafen von Konstantinopel*.

Hafen von Gytheion, s. den Stadtartikel.

Hafen von Habana, der naturbegünstigtste Grosshafen Amerika's. Nicht prächtig, aber schön und karakteristisch erscheint der Anblick von Stadt und Hafen; die hohen, zum Theil felsigen Ufer mit der poetischen Zugabe von Palmen, die beiden Kastelle auf den grünen Hügeln geben der Ansicht Bedeutung. (Vergl. Karl Grafen v. Görtz: Reise um die Welt in den J. 1844—47, B. II. Stuttg. 1853.) Früher schon für Kriegs- und Handelsschiffe der sicherste von ganz Amerika, ist dieser Hafen der Antillenperle Cuba seit Erbauung der mächtigen Festungen auch der festeste geworden, vergleichbar den festesten Häfen Europens, einem Malta oder einem Gibraltar. Einen Halbzirkel bildend, fasst er über tausend Kriegsschiffe. Durch die günstige Lage der hohen befesteten Felsen, die den Hafeneingang so sehr beengt, dass sich das beidseit stationirte Festungsmilitär die Parole zurufen kann, sind die eingelaufnen Schiffe auch vor den heftigen Nordstürmen gesichert, welche die Insel jährlich, besonders im Oktober und November, heimzusuchen pflegen.

Hafen von Hamburg, s. den Stadtartikel.

Hafen von Havre [*le Havre de Grâce*]. Darstellungen von Jos. Vernet u. A.

Hafen von Holyhead. „Die grossartigen, im J. 1849 begonnenen Hafenbauten", schrieb man 1853, „werden aus Holyhead einen der bedeutendsten Hafenplätze Englands machen, gross genug um 400 Fahrzeuge aller Art, darunter 70 Kriegsschiffe von den Dimensionen des riesigen „Wellington" zu fassen. Der grösste Theil der beiden, den Hafen bildenden Dämme ist fertig, und so kolossal-massiv werden letztre gebaut, dass bis jetzt 2,400,000 Tonnen Steine in Blöcken von zuweilen 200 Zentnern Gewicht dazu verwendet und aus der Tiefe des Meeres über einander aufgethürmt worden sind. Um diese gewaltigen Steinmassen zu gewinnen, wurde allmällch ein ansehnlicher Berg in der Nähe zertrümmert und zu diesem Zweck oft Sprengungen mit 80 Ztrn. Schiesspulver und darüber vorgenommen. 800,000 Pf. St.

sind zur Vollendung dieser Wasserbauten ausgesetzt, und es wird wol noch geraume Zeit dauern bis der letzte Stein eingefügt wird."

Hafen von Honfleur. Aeltere Ansicht von Bonaventura Peters; neuzeitige Ansichten von Louis Meijer, J. Weiss u. A.

Hafen von Kiel. — Der Kieler Hafen bildet den natürlichen Schlusspunkt aller Dampfschifffahrtslinien, die vom Norden und Nordosten über das baltische Meer hinüber nach dem innern von Deutschland, nach Holland, Belgien, England und Frankreich laufen; zunächst aber ist er entschieden der nördliche Vorhafen für Hamburg, das seine Anziehungskraft weit über die Ostsee hinüber erstreckt. Dann aber ist Kiel der Punkt, wo die Bewohner des Innern von Deutschland dem offenen Meer zuerst und in seiner ganzen Lieblichkeit begegnen, wenn sie den Norden suchen. Der Kieler Hafen ist berühmt unter den Seemännern, weil, buchstäblich genommen, nur drei oder vier Häfen in der ganzen Welt ebensoviel Sicherheit beim Ein- und Auslaufen wie auf der Rhede gewähren, keiner aber eine grössere; er ist berühmt bei allen Marinen Europens, weil wiederum kein europäischer Hafen von der Seeseite besser, kein einziger aber mit so wenig Anstrengung und Kosten uneinnehmbar befestigt werden kann als er, obgleich er es nicht ist; die schwache Befestigung, die seit 1848 hier ausgeführt war, ist jetzt eingegangen, die Sandwälle, trefflich bewährt seit dem Sieg bei Eckernförde im Seekampf, sind in die Gräben geworfen, und auf der Stelle, wo das erste schleswig-holsteinische Fort gelegen, um den vielgefürchteten Angriff der dänischen Flotte auf Kiel und das Bombardement der Hauptstadt Schleswig-Holsteins abzuhalten, steht schon jetzt, dicht an die hohe Buchenwand gelehnt und zugleich vom Meer fast bespült, ein liebliches kleines Landhaus. Aber der Kieler Hafen ist auch von Natur reich genug ausgestattet. Da ist nicht die flache sandige Küste der übrigen Ostseehäfen am deutschen Ufer. Mit dem Kieler Hafen beginnt jene Reihe von einzelnen Buchten, die einst die Gewalt einer ungeheuern Flut in das Land hineinriss, vielleicht damals als der mächtige Damm zwischen dem atlantischen Meer und der Nordsee, der eine Verbindung Frankreichs und Englands bildete, gebrochen ward. Noch jetzt sieht man eins, was auf ein solches Ereigniss hindeutet und was in seiner grossartigen Einfachheit den kindlichen Geist der Urbewohner bestimmte jene übermächtige Flut, der vielleicht ein Theil der Ostsee seine Entstehung verdankt, noch in die historische Zeit zu verlegen. In allen diesen Häfen öffnen sich nämlich thalartige Rinnen nach dem Wasser zu, wie wenn die Wucht des Meeres, nachdem sie ein neues Bett gefunden, durch diese Rinnen den letzten Rest des Hochwassers nach sich gezogen. Damals mag es auch gewesen sein, wo sich das flache sandige Ufer weit hinaus dicht mit der Masse von jenen erratischen Blöcken bedeckte, die in noch früherer Zeit von den Eisschollen des Nordens hier wie eine nützliche Saat über das ganze Land hingesät wurden, sodass noch jetzt die Schiffer in eigenen kleinen Jachten ein Gewerbe daraus machen, meilenweit längs des ganzen Ufers diese oft tausendpfündigen Felsmassen aus dem Sande mit langen Zangen herauszuholen und sie — theuer genug — zu verkaufen, wenig ahnend, welcher ungeheuern Naturereignisse es bedurfte um den Faden Steine für ihren Erwerb erst auf dem flachen Lande hinzustreuen, dann ihn von da an den sandigen Abhang herabzureissen, wo die Welle den Sand tiefer in den Grund hinabspülte, den schweren Stein aber liegen liess. Freilich nicht immer. Denn wer dies Meer nie gesehen hat, wenn die Sonne heiter am blauen Himmel steht und den Spiegel des eignen Glanzes auf der weiten, klaren, harmlosen Fläche des spielenden Meeres sucht, wenn die Ufer sich im Widerschein verdoppeln und die Schiffe nun zur Lust der Beschauer mit vollen weissen Segeln sich gegen die grünen Buchenwände oder die sanften laufenden Saatfelder abzeichnen, als genössen auch sie dort nur der wunderbaren Frische, die das sonnenbeglänzte Meer nur an seinen Uferwaldungen aushaucht, der kennt nur wenig von ihm; er hat nur sein sonntäglich Gewand betrachtet. Anders ist es, wenn Tag- und Nachtgleiche kommen und das trübe Wetter finster wird. Dann schwillt die Flut, erst langsam, dann höher; die Wellen heben sich, färben sich ungastlich graublau und beginnen hastiger zu rollen; allmälich hebt hier eine Welle und da eine Welle das Haupt höher, stürzt über und färbt sich weiss mit ihrem Schaum; dann folgen mehre, bis die ganze See ein buntes, weiss und dunkel gemischtes Bild bietet; dann rollen die Wellen grollend gegen das flach anlaufende Sandufer, an der schrägen Fläche machtlos hinsterbend, Seetang, Fische und hin und wieder in den offenern Rheden die Grabesdenkmäler vergangener Schiffe, Planken und andres Schiffholz auswerfend. Darüber saust dann der Sturm hin, dicht mit dunklem Regen gemischt, gleicher Farbe mit dem graublauen Meer, nur durch den weissen Strich des Wellenschaums von ihm geschieden, nicht fühlbar blos und hörbar wie er das Meer mit der Ruthe des Regens peitscht,

sondern sichtbar fast in seiner tropfenbeladenen Wucht, dass der Mensch das gestaltlose Chaos um sich zu sehen glaubt und die bestimmungslos wogende elementare Kraft, die zugleich Luft, Meer und Erde ist. Dann ist es nicht mehr behaglich am Ufer, und wenig freuen sich die Schiffer, die in übler Zeit auf der Ostsee sind. Denn die Wellen der Ostsee sind nicht wie die ungebrochenen Roller des grossen Ozeans lang und in grossartigen Pendelschwingungen sich bewegend, dass die Schiffe auf jeder Welle Anlauf und Sturz haben, und der Seefahrer, wenn er mit dem Winde fahrend hinten am Ruder steht, die majestätische Wassermasse der nächsten Welle dicht hinter dem Schiffspiegel drohend sich erheben sieht, als wolle sie über das krachende Verdeck des Schiffes hinstürzen mit ihrer dunkelgrauen, schaumbesprengten Wucht, ein gewaltiger Anblick; jene sind vielmehr kurz, scharf, beissend gleichsam; sie schlagen wie mit Zähnen an die Schiffswand und reissen an den Planken; die Ostsee gehört zu den gefährlichsten Gewässern der Welt. Wer im November und im April an das Ufer kommt, der kann selbst im sichern Kieler Hafen eine Probe davon sehen wie das Meer die festen Ufer niederwühlt und über die flachen hinstürzt. Zu Badzeiten bieten sich nur die freundlichen Wunder des Meeres. Der Weg am Kieler Hafen ist einzig in seiner Art durch die Nähe, in welcher der ächte holsteinische Buchenwald neben der Küste sich hinzieht.

Hafen von Konstantinopel, an der Grenzmarke zweier Welten. — Wer bei welchem, warmem, sonnigen Lichte zuerst von den Dardanellen oder dem Bosporus her in das goldene Horn einfährt, der vergisst meist über dem Reichthum der Formen und Farben der Landschaft die wunderbare Vielfältigkeit der Erscheinung, den seltenen Wechsel in der Aussicht über dem unglaublichen Reiz des Gesammteindrucks des Bildes, was davon jedem einzelnen Theile zukommt und was namentlich der Mensch davon für sich und seine Werke in Anspruch nehmen kann. Die vielfarbigen, in zahlreichen Winkeln gebrochnen Holzhäuser und die einzelnen, allein durch ihre Masse wirkenden Paläste erscheinen trotz der Geschmacklosigkeit des Details so malerisch, weil sie sich terrassenartig übereinander erheben. Der uralte, hohe Aquädukt, der sie durchsetzt, die mächtigen, ausgezackten, vielthürmigen Mauern der Stadt und des Serai, mit den dunkeln Zipressen am Fuss dieser letztern, deren todtes Grün sich so scharf und doch wieder so harmonisch von dem zeitengrauen Hintergrunde abhebt, die weitgewölbten Hauptkuppeln der Riesenmoscheen, von schneeweissen, schlanken, spitz zulaufenden Minareten umgeben, der Mastenwald, der überall den Strand des Welthafens einfasst, die Hunderte von kleinen Booten und Dampfern, die fortwährend das meist spiegelglatte Meerbecken beleben, der rege, nie stockende Verkehr, welchen die drei parallellaufenden Brücken zwischen beiden Ufern vermitteln, das Krause, Wirre, Unregelmäsige, der Gegensatz in der Anordnung macht einen so seltsamen, fremdartigen, pittoresken Eindruck, dass dadurch der, welchen die Naturreize hervorrufen, wenigstens nicht so beeinträchtigt wird, um das „Goldne Horn“ der Ehre zu berauben nächst der neuweltlichen Bai von Rio Janeiro als der schönste Punkt der Erde bezeichnet zu werden. — Darstellungen von Engländern, Deutschen und Niederländern. Neuste Darstellung vom belgischen Meister J. Jacobs, ein in Licht und Wärme stralendes Seestück in der Privatsammlung König Ludwigs zu München. Das Bild wirkt zauberhaft durch seine Luft und sein Wasser voll Wärme und Duft, ist aber sonst fast ohne alle geo- oder topografische Merkmale gegeben.

Grosshafenstadt Kopenhagen, s. den bes. Art. über die Dänenhauptstadt. Darstellungen von Heinrich Tank u. A.

Inselhafenstadt Korfu. Von Bonav. Peters: Ansicht der ionischen Inselstadt mit holländischem Kriegsschiff auf der Rhede (Bild in der Dresdner Gallerie, auf Leinwand, von 3′ 10″ Breite bei 2′ 7″ Höhe).

Häfen von Korinth, Lechaion und Kenchreai. Von diesen Alterthumshäfen war Kenchreai, der östliche Korintherhafen, der naturbegünstigtste. Beschützt von zwei Vorgebirgen im Süden und Norden, bildet das Ufer eine geräumige Bucht, die nur an der offnen Ostseite einiger Nachhilfe bedurfte. Gen Süden wird die Bucht von schroffen Höhen begrenzt; mehr Küstenfläche lassen die nördlichen Hügel. Landeinwärts erhebt sich ein breiter Rücken, welcher, wie die zahlreichen Grundmauern bezeugen, auf seiner Terrasse die Hafenstadt trug. Er schliesst mit den beiden andern Höhen rechts und links kleine Ebenen ein, deren eine den Weg von Schoinus (neugriechisch Kalamáki), die andre den von Korinth nach dem Hafen leitet. Der Ort ist ganz verödet, hat aber seinen Namen in der Form Kechriäs behalten. Der Hafen selbst enthält vielfache Ueberreste seiner baulichen Einrichtung. Man verfolgt über hundert Schritte weit eine ununterbrochne Reihe grosser Stein-

blöcke, die an der innern Hafenseite einen breiten Uferdamm bildeten, während von den andern Seiten alte Steindämme in das Wasser verlaufen, welche dazu bestimmt waren, theils den Hafen in Abtheilungen zu sondern, theils den natürlichen Abschluss gegen die offene See zu vervollständigen und zugleich ansehnlichen Gebäuden als Fundament zu dienen. Korinthische Münzen (z. B. die des Antoninus Pius, welche Millingen in seinem *Recueil de quelques médailles grecques inédites* 1812. *pl.* 2 mittheilt) stellen den Hafen so dar, dass zu jeder Seite der Mündung ein Tempel sichtbar ist und in der Mitte ein Poseidon mit Dreizack und Delfin. Dies stimmt durchaus mit der Hafenbeschreibung des Pausanias. Der eherne Meergott stand auf einem aufgemauerten Unterbaue; rechts von der Einfahrt das Afrodision, links auf der Höhe (und zwar in der Richtung nach den warmen Quellen, den sogen. Helenabädern) die Heiligthümer des Asklepios und der Isis.

Hafen von Kronstadt, s. den Stadtartikel.

Hafen von Kustendsche, im Bereiche des jetzigen turko-russischen Kriegsschauplatzes. Bei der festen Stadt Kustendsche soll einst die Donau gemündet haben, bis sie durch Versandung genöthigt worden ihren Lauf zu ändern. Der dortige Isthmus war einst gegen die Einfälle der Dazier durch den Trajanwall geschützt, dessen sehr tiefe Gräben noch nicht ganz ausgefüllt sind.

Hafen von Lepanto [*dem alten Naupaktos, dem neugriechischen Epakto*]. An den Namen der ätolisch-akarnanischen Hafenstadt knüpft sich der grosse Seesieg, welchen die italisch-spanische Flotte unter Don Juan d'Austria am 7. Okt. 1571 über die Osmanen erfocht, was freilich bei den Curzolarischen Inseln (nördlich am Westeingange des Meerbusens von Patras) geschah, sodass die Schlacht nur nach Lepanto benannt wird, weil hier die Türkenflotte ihre Station gehabt. 1770 erfolgte im Golf von Lepanto eine Seeschlacht zwischen Türken und Russen, welche Hendrik Kobell von Rotterdam in einer trefflichen Farbenzeichnung geschildert hat.

Grosshafen von Lisboa [*Lissabon*]. Die Seeseitenansicht der portugiesischen Hauptstadt von grossartiger Schöne. Die Stadtlage malerisch in so hohem Grade wie die Lagen Neapels, Stambuls etc. Weitres im Stadtartikel.

Grosshafen von Livorno [*dem alten Liburnus*]. Den Römern war der liburnische Hafen als *Portus Herculis* oder als *Portus Labronis* bekannt. Im Mittelalter blieb der Ort ohne Bedeutung; erst 1392 erhielt er Mauern, womit ihn die Pisaner versahen. Seinen gegenwärtigen Glanz verdankt er den Mediceern. Von der genuesischen Republik hatten die Mediceer das unbedeutende Oertchen mit Veste und mittelmäsigem Hafen gegen Sarzana ertauscht. Sie erkannten die Wichtigkeit seiner Lage und befolgten ein sehr gescheidtes Sistem zur Hebung desselben. Nachdem Cosimo I., um Ausländer nach Livorno zu ziehen, den Ansiedlern überhaupt manche Privilegien bewilligt hatte, ertheilte sein Sohn und zweiter Nachfolger, Ferdinand I., 1593 den wichtigen Indult, wodurch den Bekennern jeder Glaubenssorte, die in Pisa und Livorno zu wohnen belieben sollten, ungehinderte Glaubensübung verheissen ward. Was der Grossherzog versprach, hielt er treulich, und während er Livorno auf alle Weise zu heben suchte durch grossartige Bauten, mittels deren er eine neue Stadt schuf, die mit breiten Strassen, stattlichen öffentlichen Gebäuden, erweitertem und gesichertem Hafen und Lazareth, mit neuer Festung und schiffbaren Kanälen und Gräben prangt, — strömten von allen Seiten Spekulanten herbei, welche die seltenen, mit so freigebiger Hand gebotenen Vortheile richtig ermasen und frölich benutzten. So begründete sich die ausserordentliche Aufblüte des Livorneser Handels und der erste Freihafen des Mittelmeers stieg zu einer Bedeutung, die sich heut schon mit jener des Genueserhafens vergleichbar macht. Livorno's Hafen mit Schiffen aller Nationen, deren jährlich etwa sechstausend einlaufen, wird hübsch staffirt durch die malerisch angelegten Forts und Schanzen. Die Stadt selbst interessirt zumeist am Sonntag, wenn alle Läden geschlossen sind. Sonntägig geputzt strömt da eine grosse Volksmenge durch die langen, breiten, aber einförmigen Strassen, elegante Bürger von Livorno mit ihren Frauen, Handwerker in brauner Sammetjacke, Matrosen der im Hafen liegenden Schiffe, nach dem Rang ihres Fahrzeugs herausgeputzt, die von den Kauffahrern meistens mit dem dunkeln farbig ausgenähten Mantel auf der Schulter, einer rothen Mütze auf dem Kopf; dort die Matrosen eines Kriegsschiffs in sauberer Jacke, mit dem breit umgelegten, reinlichen Hemdkragen, dem schwarzlackirten Hut auf dem Hinterkopf, zu sechs bis acht Arm in Arm. Langsam und faul bei ihnen vorbei schlendern Griechen und Türken mit dem rothen Fes oder Turban, die lange Pfeife in der Hand, ohne von den andern Spazirgängern erstaunt angesehen zu werden, sowenig beachtet wie dort die drei oder vier Neger in möglichst modischer Kleidung, deren schwarze, glänzende Gesichter so seltsam aus der rothen Halsbinde und zwischen den weissen Hemdkragen hervor-

schauen, — denn das ist ja etwas Alltägliches in der bewegten Hafenstadt. — Eine fort und fort steigende Bedeutung wird Livorno gesichert durch die neue grössere Hafenanlage, die jetzt im Werke ist und worüber uns im Nov. 1853 Folgendes gemeldet ward. „Am neuen Molo zur Bildung des grossen Hafens wird seit dem 1. Aug. d. J., dem Feste der Grundsteinlegung, unter der Leitung des französischen Ingenieurs V. Poirel ununterbrochen fortgearbeitet. Schon sieht man an der Nordseite hie und da die grossen Steinblöcke aus dem Wasser ragen, und vor der Linie weiter im Meere drausen flattern Fähnchen als Warnungszeichen für die herannahenden Schiffe, die, vom Süden kommend, einen weit grössern Bogen als früher zu beschreiben haben, um in den alten Hafen zu gelangen. Unter geringer Abweichung von Norden gen Süden in einem Bogen und einer Länge von tausend Metern sich erstreckend, wird der neue Damm vollkommenen Schutz gegen die Heftigkeit der Westwinde gewähren, denen bekanntlich Livorno mehr als irgendeiner der grossen Häfen von Italien ausgesetzt ist. Die beiden Spitzen, auf denen kleine Forts und wahrscheinlich Fanale vierter Klasse errichtet werden, liegen in einer Entfernung von 400 Metern vom Leuchtthurm und der Nordspitze des alten Molo, sodass von beiden Seiten die Einfahrt bequem und sicher wird. Wenn gleich mit einem grossen Kostenaufwand verknüpft — auf sechs Millionen Lire veranschlagt —, sind die Vortheile, welche man sich mit Recht von diesem grossartigen Wasserbau verspricht, von ausserordentlicher Bedeutung für den Handel von Livorno, da den mancherlei Uebelständen des alten Hafens abgeholfen wird; letzte bestehen hauptsächlich in der unzulänglichen Tiefe, die das Einlaufen und Ankern den grossen, tiefgehenden Schiffen häufig erschwert, in der Beschränktheit des Raumes überhaupt und dem geringen Schutz gegen die Stürme von Nord und Nordwest, die, wenn auch nicht von langer Dauer, doch sehr heftig zu sein pflegen. Der neue Hafen wird tief genug sein, um Kauffahrteischiffen jeder Grösse, auch Kriegsschiffen das Einlaufen zu gestatten. Nah dem Dammbau erfolgt die Ausführung eines zweiten Wehrs an der Nordseite, das mit dem Festland in Verbindung treten soll.“

Hafen von London. Einen Hafen im strengen Sinne des Wortes hat die Weltstadt freilich nicht. Was aber gemeinhin so heisst, reicht von der Londonbridge bis zum Bugby's Loche bei Blackwall, und wären ruhig vor Anker liegende, zum Theil aus- und einladende Schiffe das Merkmal eines Hafens, so müsste die ganze weitre Strecke von Blackwall bis zum nördlichen Vorgebirge der Insel Thanet so heissen. Von dort herauf am linken Ufer der Themse reihen sich die Docks, in welchen die grössten Lastschiffe ihre Frachten löschen und aufnehmen. — Themsehafenbilder von den beiden Willem van de Velde (Vater und Sohn) und von verschiednen englischen Marinisten.

Hafen von Louisbourg. Darstellung dieses amerikanischen Hafens von Richard Paton. (Diese Ansicht ist belebt mit der Wegnahme zweier französischer Linienschiffe durch zwei britisch bemannte Boote.)

Grosshafen von Malta [*Lavaletter Hafen*], s. den Inselartikel.

Grosshafen von Marseille [*der Massilia des Alterthums*]. Aeltere Darstellungen von Josef Vernet (Gemälde aus dem J. 1754 im Louvre) und Nicolas Ozanne. Jüngere Schilderungen von Louis Garnerey u. A. — Auf drei Seiten ist die alte Hafenstadt, als deren Gründer die Fönizier gelten, von der Küste und verschiednen Inseln eingeschlossen. Zwischen der Zitadelle St. Nicolas und dem Fort St. Jean fährt man in den neuen Hafen, ein langes schmales, rings von Kaien und Häusern eingefasstes Becken, tief genug für die grössten Schiffe, und in seiner Lage vollkommen gesichert gegen die wildesten Stürme. Wenn man sich die Umgebungen hinwegdenkt, so hat es eine Aehnlichkeit mit dem goldenen Horn Konstantinopels; natürlich sieht man hier statt der bunten türkischen Häuser, statt Moscheen und Zipressen, grosse fünf- bis sechsstöckige steinerne Gebäude von grauer Farbe mit unzählbaren Fenstern, die auf das Gewühl im Hafen blicken. Und lebhaft genug geht es hier zu. In langen Reihen liegen die Schiffe aller Nationen neben einander, und jedes bietet ein besonderes Bild. Hier wird ausgeladen, wozu niedrige schwimmende Gerüste an die Seite gebracht werden, auf welche man nun Fässer, Breter, Kisten in unendlicher Zahl aufstapelt und so hinwegführt; dort wird auf gleiche Weise eingeladen; jenes Schiff ist angekommen und wird unter melancholischem Gesang der Matrosen in die Reihe der andern hineingezogen, ein andres bereitet sich zum Auslaufen. Die Raaen werden aufgezogen, die Ruder befestigt und mehre Boote voll Mannschaft bugsiren den riesenhaften schwerfälligen Schiffskörper so langsam vorwärts, dass man kaum eine Bewegung an ihm wahrnimmt. Vor uns liegt eine ganze Reihe grosser und kleiner Dampfer; einige haben angefangen zu heizen

und rauchen leicht, andre lassen den weissen Dampf zischend ausfahren und sind wie in weisse Wolken eingehüllt, während sie nach allen Seiten ihre überflüssige Kraft hinausspritzen. Unzählige Boote schwärmen zwischen den Schiffskolossen umher; alle sind mit dem Namen irgend eines Heiligen versehn, und die ganze biblische Geschichte schwimmt hier auf dem Wasser umher. Die Schiffer, meistens in brauner Jacke, mit der rothen frygischen Mütze auf dem Kopf, bringen uns in kurzer Zeit an den Quai d'Orleans, wo die berühmteste Strasse von Marseille, die Canobière, beginnt, von der die hiesigen ehemaligen Fönizier in ihrer Bescheidenheit sagen: wenn Paris eine Canobière hätte, so wär' es ein kleines Marseille. Uebrigens konzentrirt sich auch fast das ganze hiesige Leben auf die Strasse und die Hafenkaien; an der Canobière sind die schönsten Läden, Magazine, die ersten Gasthöfe, die prächtigsten Cafés, und wenn man hier umherschlendert, ist man sicher nach und nach sämmtlichen Fremden zu begegnen, die sich in Marseille aufhalten. Die Kais an beiden Seiten des Hafens sind unendlich belebt; in langen Reihen folgt ein schwerbeladener zweirädriger Karren dem andern mit starken Pferden (meist Schimmeln) bespannt; die Geschirre sind mit Messing und rothen Quasten bedeckt und an beiden Seiten des Kummets stehen lange geschweifte Hölzer wie Hörner hervor, die der ganzen Bespannung ein eigenthümliches Ansehn geben. Lastträger mit Säcken und Kisten durchkreuzen diese Linie jeden Augenblick, natürlicherweise unter vielem Geschrei, da sie oft in unangenehme Berührung mit den Wagen kommen. Schiffer stehen Zigarren rauchend in Gruppen beisammen oder irgend welche Kaufleute umgebend, die über Fracht und Ladung mit ihnen handeln; hier werden Kisten und Fässer zugeschlagen und bezeichnet, dort grosse Haufen Getreide von Staub und Schiffschmutz gereinigt. Auch an Leuten fehlt es hier nicht, die auf dem Werft umherlungern und auf den Augenblick passen, wo sie mit dieser oder jener Dienstleistung einige Sous verdienen können, ebenso wenig wie an Müssiggängern aller Art, welche die Strasse verengen und jedermann im Wege stehen; zu den letzten rechnen sich besonders die Bootsleute der griechischen Schiffe, sowie die aus Algier, Tunis und Marokko, welche man den ganzen Tag im langsamsten Schritt auf den Kaien umherschlendern sieht; doch bilden sie zwischen der andern Bevölkerung für das Auge eine malerische Abwechselung, und man sieht sie gern die gelben, braunen und schwarzen Gesichter unter dem weissen Turban oder den rothen und grünen Kopftüchern, in ihren kurzen verzierten Jacken oder dem weissen Burnus, unter dem die hagern Arme hervorschauen und die knöcherne Faust, welche die lange Pfeife trägt. — Das weibliche Geschlecht ist hier nicht aufs Zierlichste vertreten; die Matrosenweiber und Verkäuferinnen von Tabak, Wein und Branntwein haben ein schlampiges schmieriges Aussehn, und wenn man zuweilen eine schlanke wolgebaute Gestalt sieht, die aufrechten Hauptes einhergeht und das gebräunte ernste Gesicht nur auf ihren Weg richtet, so ist sie vielleicht vom Dorfe der Katalanen draussen; zuweilen sieht man auch Mädchen aus der Gegend von Toulouse in einer eigenthümlichen, nicht unangenehmen Tracht; sie haben graue Röcke, schwarze Spenser, ein weisses Tuch, das über die linke Schulter herabfällt, und das Schwarzhaar mit dunkelrothem Lappen umwunden.

Hafen von Medemblijk. Schilderungen von P. J. Schotel dem Jüngern.

Hafenstädtchen Methana. [im Gebiete der alten Trözener im Peloponnes.] Wo jetzt das bedeutendste Dorf der argolischen Halbinsel Methana (das sogen. Megalochorio) liegt, zeugen noch verschiedne Reste von der alten Seestadt des trözenischen Küstengebiets. Unter dem heutigen Dorfe erstrecken sich zwei kleine Ebenen gegen das Meer; in der nördlichern erhebt sich ein niedriger aber schroffer Fels, welcher die zum Theil über zwanzig Steinschichten hoch wolerhaltnen Mauern der alten Stadt trägt. Die Burgmauer ist aus demselben rothen Trachytsteine gebaut, auf dem sie steht. Der gewachsene Fels, an der Ost- und Südseite senkrecht abgeschnitten, bildet den Sockel der Mauer; nach West und Nordwest ist der Abhang minder schroff. Die Steine sind nach aussen meist rechtwinklig behauen und zum Theil seltsam in die Felslücken hineingeschoben. An der Nordseite steht ein alterthümliches Thor, das mit horizontalen, einander entgegenrückenden Steinlagen gedeckt ist; in einer Linie mit demselben finden sich viereckige und runde Thürme. Innerhalb der Burg steht eine Panagienkapelle mit alten Bausteinen, die einem Rundgebäude angehört haben, und mit zwei beschrifteten Marmorsteinen. Der eine dieser Inschriftsteine, ein Postament mit Fussspuren, enthält eine Ehreninschrift auf den Rhetor Dionysios, wogegen der andre Stein eine auf Isis bezügliche Schrift hat, welche Zeugniss gibt von der Bedeutung des Tempels, an dessen Stelle die Kapelle getreten. Pausanias nennt ausser dem Isisheiligthume nur noch die Standbilder des Hermes und Herakles auf dem Markte der kleinen Stadt. Gegen das Ufer hin

steht eine Kapelle des heil. Nikolaos mit drei Brunnen. Im Meere selbst sieht man die Steinreihen des alten Hafendammes.

Hafenstadt Modon [einst Mothone] auf der äussersten Südwestspitze Griechenlands. Modon ist auf dem Südende eines Küstengebirges erbaut, welches der Insel Sapienza genüber ins Meer vorläuft. An das Gebirg lehnt sich eine Ebene, welche sich nördlich in das Land hinaufzieht einem Dreieck ähnlich, dessen kleinste Seite der Meerstrand bildet. Ein Giessbach durchfurcht diese Ebene und über sein sommerzeit trocknes Bett führt eine Brücke auf alten Fundamenten als einziger landseitiger Zugang nach Modon. Die Stadt hat eine ausgezeichnet feste, gesunde und für die Verbindung mit dem Ausland wichtige Lage. Sie ist Griechenlands westliches Seethor, und hat mehr neue als alte Geschichte, wiewol sie Messeniens frühester Hafenort und wahrscheinlich schon eine Schifferstation der Fönizier war. Im J. 1124 ward Modon durch die Venezianer erobert, welche indess erst 1204 dauernden Besitz davon nahmen. Noch heute steht auf dem Platze der Stadt eine röthliche 12′ hohe Granitsäule, auf deren byzantischem Kapiteil im J. 1493 der Löwe von San Marco sitznahm. Fünf Jahre später war Modon türkisch, und es verblieb den Osmanen bis zur Erobrung durch Morosini. 1715 zogen von Neuem die Türken ein, welchen es erst 1828 durch die französischen Truppen entrissen ward. — Die hellenischen Fundamente in der Stadtmauer und im Hafendamme, die zum Theil der ältesten messenischen Geschichte angehören, die ionischen Säulen in der grössern Moschee und die ansehnlichen Felsgräber ob der Vorstadt bezeugen, dass Modon nicht allein den Namen, sondern auch den Platz des alten Methone oder Mothone behauptet hat. Doch hat sich die alte Stadt offenbar weiter gen Morgen ausgedehnt. Wm. Gell glaubte sogar die eigentliche Stadtburg auf einer Höhe 2700 Schritt östlich von Modon zu entdecken. Der Hafen ist in alter und neuer Zeit derselbe geblieben. Der Stein Mothon, jene Felsklippe, welche wie ein natürlicher Damm das Hafenwasser von der hohen See schied und den Eingang vertheidigen half, ist noch jetzt unter dem Molo, namentlich unter dem Festungs- und Leuchtthurme links von der Einfahrt deutlich wahrzunehmen. — Pausanias sah zu Methone Tempel und Bild der Athena Anemotis, der „Sturmbesänftigerin." Auch hatte Artemis, als „See- und Hafengöttin", ein städtisches Heiligthum. An den Weinbau und Weinhandel der alten Methonäer erinnert die Sagengestalt der Heroine Methone, der Tochter des Oineus, nämlich des „Weinmannes." — In der Imperatorenzeit, wo der Stadtnamenslaut Mothone aufkam, gewann die Seestadt durch den Anschluss an Italien. Dafür zeugen römische Münzen und römische Bauanlagen am Strande. Trajan erhob sie zum Rang einer Freistadt des Römerreichs. Aus Caracalla's Zeit hat man eine den Hafen verschaubarende Münze der „Klippenstadt" (Mothone von Mothon, Felsklippe); sie trägt die Schrift: *ΜΟΘΩΝΑΙΩΝ* und stellt den Hafen dar in Form eines Amfitheaters mit einem Schiff am Eingange.

Grosshafen von Nauplia, Napoli di Romania, im argolischen (argivischen) Gebiete des Peloponnes. Ein in die See hineingeschobenes Küstengebirge, landwärts durch ein schmales Längenthal von der Bergmasse der argolischen Halbinsel gesondert, bildet gegen das Meer eine lange Steilküste, welche gen Norden in eine Landzunge ausläuft und mit dem tirynthischen Küstensaum eine kreisförmige Bucht beschreibt. Diese Lerna genüber vorspringende Landzunge besteht aus einem niedrigen schmalen Vorlande, auf welchem hart an der See die neuere Stadt mit engen Strassen und hohen Häusern malerisch aufgebaut ist, und aus der südlich darüber sich erhebenden breiten Felshöhe, dem Fort Itskalé. Ueber dem Isthmus aber, welcher die Landzunge mit der grössern Bergmasse verbindet, steigt zu schwindelnder Höhe der steile Felskegel mit der venezianischen Veste Palamidi, ein Gibraltarfelsen, nach drei Seiten schroff abgeschnitten, nur gegen Südost mit dem Gebirge zusammenhängend, die steilen Wände mit Efeu und indischen Feigen überzogen. Eine Treppe von etwa tausend Steinstufen führt von der Stadtseite zum Gipfel der Festung hinauf, von welchem man die ganze Ebene von Argos und das Gestade nach Lakonien hinunter auf das Deutlichste überblickt. Ein bequemerer Weg führt von der Vorstadt Prónia hinauf, welche sich in einer Schlucht am Nordfusse des Berges mit ihren Häuserreihen aufbaut. Der nach Westen offene Hafen wird durch die befestigte Klippe Burzi oder Hagios Theodoros geschützt, deren Mauern unmittelbar aus dem Meerspiegel aufsteigen. — Alt-Nauplia war eine der ältesten Städte von Argolis; ihre Sagen verrathen den fönizischen Ursprung. Heros der Nauplieer war Palamedes, der Erfinder der Nautik, der Leuchtthürme, des Maases und der Wage, der Rechnenkunst, des Würfelspiels und der Buchstabenschrift. Er fasst deutlich die gesammte von den Föniziern stammende Kultur in seinem Wesen zu-

sammen, ist also nichts als die persönliche Darstellung jener Bildung, welche die Hellenen von dem seefahrenden Weltvolke der Urzeit empfangen. Die Namen seines Vaters und Bruders, Nauplios und Oiax, sind deutliche Symbole der Schiffahrtkunde. Noch bestimmter wird seine asiatische Herkunft durch die Sage ausgedrückt, die ihn, gleich dem Danaos, zum Sohne des Belos macht. Die Stadt selbst aber hat ganz das Aussehn einer von der See aus gegründeten Niederlassung, denn keine ursprünglich hellenische Stadt von alter Gründung ist so auf einem Vorgebirg in das Meer hinausgebaut worden und wird so vom Binnenland durch Gebirge gesondert. Auch Pausanias nahm die Nauplieer nicht für Hellenen, sondern für Fremdlinge des Südens, die mit Danaos eingewandert wären. Zur pausanischen Zeit war der Boden der Stadt verödet; erst zuzeiten der Kreuzzüge kam Nauplia wieder zu Bedeutung, um fortan in der neuern Landesgeschichte eine der wichtigsten Rollen zu spielen. Kurz vor Ankunft der Franken suchte Leo Sguros, Archont von Nauplia, sich von Byzanz loszureissen und die Oberherrschaft über Hellas zu erringen. Im J. 1205 von den Franken mit Hilfe der venezianischen Galeeren genommen, bildete N. den Mittelpunkt eines die Ebene von Argos umfassenden Herzogthümchens. Gegen Ende des 14. Jahrh. kam es durch die Familien Enghien und Cornaro in den Besitz der Republik Venedig, welche die Stadt als einen ihrer wichtigsten Plätze in der Levante betrachtete. 1540 ward N. den Osmanen überlassen. Im August 1686 vertrieb Königsmark die Türken von Palamidi, wo diese sich grade befestigen wollten, und nun erhoben sich dort die grossen Werke der Venezianer, deren Leu noch heut ob den Thoren zu sehen ist. Aber die unnehmbar scheinende Festung ward 1715 von den stürmenden Türken genommen, in deren Hand fortan N. bis zum griechischen Freiheitskriege verblieb. 1822 ergaben sich Stadt und Zitadelle dem Griechenheere. Infolge der Neustaatung Griechenlands ward Nauplia Residenz des Präsidenten, dann des Königs Otto, der 6. Febr. 1833 hier landete. So knüpfen sich alle wichtigern Geschichtmomente des neuern Hellas an die Stadt Nauplia und ihren hochragenden Festungsberg. Die Verlegung des Königsitzes nach Athen erfolgte schon 1834, da der Boden von N. für Griechenlands Hauptstadt durch Meer und Fels allzu beengt erschien. — Den „Einzug König Otto's in Nauplia“ schilderte Peter Hess in einem Gemälde, nach welchem Franz Hanfstängl ein Steinblatt grössten Querfolio's in die Welt schickte.

Hafenstädtchen Navarin oder *Neókastro*. Es liegt am Nordende desselben Bergrückens, auf dessen Südspitze Modon gebaut ist. Oberhalb der nördlichen Einfahrt in die Bai von Navarin hebt sich ein Vorgebirg, mit dem Festland durch schmale Sandstreifen lose verbunden, wie eine längliche Felsinsel 800′ hoch aus Meer und Lagune hervor; an beiden Langseiten ist es steil abschüssig, zumal an der Ostseite; nördlich aber gegen den halbkreisförmigen Lagunenhafen, und noch mehr im Süden nach Sfakteria hin, läuft es in ein ebneres Vorland aus, das sich aus unstetem Küstensande gebildet hat. Oben dehnt sich von Norden nach Süden eine rauhe Fläche in einer Länge von etwa 700′, umschlossen von Mauern der Venezianer. Dieser jetzt unbewohnte Berg, der herrschende Punkt dieser Küste, der Mittelpunkt aller Geschichte derselben, trägt eine Menge von Trümmern der verschiedensten Zeiten. Daher nennen ihn die umwohnenden Griechen gewöhnlich Paläókastro im Gegensatz zu dem von hier gegründeten Neókastro, dessen Geschichte nicht über das 14. Jahrh. hinausreicht. Bei den Alten hiess die Hafenburg Pylos oder gleich dem Berge Koryfasion (Kuppe); die Venezianer nannten ihre Befestigung Zonchio. Die Geschichte nennt zwei grosse Seeschlachten, die in der Bai von Navarin vorfielen. In der ersten, 424 vor Kristus, besiegten die Athener mit 40 Trieren die Flotte Sparta's; in der zweiten, 1827, vernichtete England in Verbindung mit Frankreich und Russland die türkisch-ägyptische Flotte. Letzte Schlacht schilderte Ambroise Louis Garnerey in einem (durch Jazet stichbekannten) Gemälde von 12′ Breite bei 9′ Höhe.

Grosshafen Neapels. Als einer der entzückendsten Weltpunkte ist allerwelt bekannt das heutige Napoli, die ureinst grossgriechische Neapolis. Was Napoli so unvergleichlich schön macht, ist nicht die Stadt selbst, nicht Stil und Gruppung ihrer Baulichkeiten; es ist, abgesehn von den Farben und Lichtern des Südens, die Lage der Stadt den Berg hinauf; es ist vor allem der durch seine Konture reizvolle Golf, an dem sie sich hinbreitet, der Linienschwung der Höhen, welche den Golf einfassen, das Linienspiel der Inseln, welche sich vor ihm lagern; es ist überhaupt der Kontrast dieser Ufer- und Berglinien gegen die weite klare Fläche des Meeres. Wir würden uns nothlose Mühe machen, wollten wir Vielbeschriebenes hier wiederbeschreiben; zur Hand liegen ja Jedem, der lesen will, Neapelschildrungen der besten Turisten. — Aeltre Darstellungen von Jan van de

Velde (grosse Ansicht mit reicher Staffage von Figuren und Schiffen, in vier Radirungen grössten Querfolio's), Salvator Rosa, Adrian Manglard (Malerblatt aus dem J. 1753, von 20″ 11‴ Breite bei 11″ 8‴ Höhe), Josef Vernet, Filipp Hackert (Gemälde); jüngere Ansichten von den Malern Turpin, Giganti, Götzloff, Stanfield, Alwazowsky u. A. Panoramen Neapels von M. Wentzel (steingezeichnet durch L. Nader 1832), G. F. Bolte (gestochen durch Witthöft 1853) u. A. Das Boltesche Panorama in vier grossen Blättern, welche zusammen ein Ganzes von 7′ 8″ Länge bei 14½″ Höhe geben, bringt das vorzüglichst Karakteristische der napolitanischen Herrlichkeit in sehr bestimmter Weise und soweit zur Anschauung, als es die Mittel des schwarzen Zeichnerstiftes überhaupt verstatten konnten. Der Standpunkt, welchen Bolte genommen, ist auf der Höhe von San Martino, hoch genug um Alles zu überblicken, nah genug um das Einzelne überall noch genügend zu erkennen. Links dehnt sich das Häusermeer mit den Kuppeln seiner Kirchen, mit seinen einzelnen grössern Palästen, wie dem der Studj, welcher die Schätze des borbonischen Museums bewahrt, nach Capo di Monte empor. Das Auge folgt den Ufersäumen der Stadt, vom südlichen Ende ab, mit dem festen Bau des Castel vecchio zwischen den beiden Häfen, der wie eine Agraffe in der Mitte des Bildes liegt, mit Pizzifalcone, Villa reale u. s. w. bis zum Posilipp am andern Ende. Ueber dem Posilipp, der sich breit ins Meer vorschiebt, ragen Ischia mit dem Riesenhaupte des Epomeo, Procida und Capo Miseno empor. Am Meeresrande, vor Mitte des Golfes, steigen die zackigen Konture von Capri auf; genüber Kap Campanella, die Höhen von Sorrent, die Uferberge bis zum Monte Sant' Angelo und zum Glanzstreifen von Castellamare hin; dann der Vesuv, dessen mächtiges Doppelhaupt das ganze landschaftliche Bild beherrscht, während die Ortschaften am Saum der Küste zu seinen Füssen in fast ununterbrochner Folge sich wieder bis zum Südende Neapels heranziehen. Alles ist mit derjenigen Sorgsamkeit und Treue dargestellt, welche den Beschauer, Erinnrungen und Wünsche wachrufend, in dieses schöne Stück Welt sich verlieren lässt, welche die Besonderheiten dieser Ueberfülle von baulichen Anlagen, soweit sie das Auge nur erfassen darf, mit voller Bestimmtheit darlegt, und ebenso in dem landschaftlichen Gefüge, den Buchten und Senkungen, dem breiten oder scharfen Bau der Berge das sicherste Verständniss kundgibt. Die Häfen, die Ufer, die weite Wasserfläche sind von regem Schiffsverkehr erfüllt; das Bild empfängt hiemit Dasjenige an frischer Belebung, was sonst die Vorgründe landschaftlicher Darstellung zu gewähren pflegen. Das Ganze hat die volle kräftige Haltung, die es, wie überreich auch seine Einzelheiten sind, zum Gesammtbilde macht. Der Stecher des Bolteschen Panorama's hat die schwierige Aufgabe mit entschiedner Meisterschaft gelöst. Die Vortragweise ist höchst manchfaltig, stets wechselnd nach dem Karakter der Gegenstände und ihrer Nähe oder Ferne, stets bezeichnend und wirksam, und doch nicht minder auf kräftigste Gesammtwirkung und auf jene Kläre des Lufttones berechnet, welche für den Reiz des Ganzen unerlässlich war.

Hafen von Odessa. Das grösste Emporium des schwarzen Meeres ist eine Gründung vom J. 1792. Dieses Odessa, die Provinzialhauptstadt des südlichen Russlands, stellt eins der schönsten Resultate der Handelsfreiheit dar. Marschall Marmont, Herzog v. Ragusa, der auf seiner letzten Reise nach der Levante (1834—35) durch das südliche Russland ging, äussert sich über diesen Hauptseeplatz zwischen den Mündungen des Dniestr und Dniepr, wie folgt. „Der Platz, auf welchem die Stadt erbaut ist, war vor vierzig Jahren noch eine Wüste. Man erklärte den Hafen für einen Freihafen und die Kapitalien flossen zu. Die Kultur entwickelte sich in den benachbarten Provinzen, Ausfuhr und Tauschhandel wurden ermuntert und so erhob sich die Stadt. Bei ihrer Erbauung verfuhr man nach einem weitläufigen regelmäsigen Plan. Die Existenz dieser Stadt gründet sich auf günstige natürliche Bedingungen, und unter dem Schutz einer weisen Gesetzgebung stellt sie heutzutage ein Bild grossen Wolstandes dar. Ueberall wird gebaut; da aber viele Häuser nur aus einem Erdgeschoss bestehen und die Strassen ungemein breit sind, so herrscht in der Stadt noch wenig reges Leben; man könnte sie mit Petersburg in seiner Kindheit vergleichen, und wahrscheinlich sogar war Petersburg vierzig Jahre nach seiner Entstehung noch lange nicht so weit vorgerückt als Odessa heutzutage. Einige Gebäude sind von merkwürdiger Schönheit; abgesehn von Theater, Spital und andern öffentlichen Anstalten, gibt es Privathäuser, die wahre Paläste sind und gewählten Geschmack mit ausserordentlicher Pracht verbinden. Hieher gehören vor allem die Gebäude der Grafen Woronzoff und Narischkin. — Die Stadt gewährt von der Seeseite einen herrlichen Anblick. Ein prächtiger Volksgarten und die Alleen, welche fast alle Strassen zieren, geben ihr ein beständig festliches und geputztes Ansehn. Immitten des Volksgartens befindet sich eine dem Herzog v. Richelieu

(dem Emigranten) errichtete Statue; man hat ihm dadurch eine wolverdiente Huldigung dargebracht, denn sein Name ist mit der Gründung und der Kindheit dieser Stadt auf das Ehrenvollste und Innigste verknüpft. Binnen funfzig Jahren wird Odessa ebenso reich und bevölkert sein wie Marseille, und es wird der Wolstand, zu welchem sich die Krim hoffentlich erheben wird, zur Erreichung dieses Resultats beitragen."

Der Reisende J. G. Kohl, welcher mehre Jahre später (1838) die Krim besuchte, bemerkt über Odessa: „die Stadt ist, wie alle neuern russischen Städte, nach einem sehr regelmäsigen Plane erbaut. Das Terrain, das sie bedeckt, ist ungemein gross, und in mehren Richtungen, wenn man die Vorstädte mitrechnet, kann man innerhalb der Stadt 4 bis 5 Werst weit gradaus fahren. Doch hält sich ihr Kern in einem Halbkreis zusammen, den man vom Boulevard aus mit einem Radius von 2 Werst Länge beschreiben kann. Das Terrain ist überall gleichmäsig flach wie die Steppe, und der Plan weder von einem Fluss durchschnitten, noch von einer Bodenerhebung in seiner Entwickelung gehemmt. Nur ein paar tiefe Regenschluchten durchfurchen ihn, über welche einige Brücken geführt werden mussten. Die Strassen sind breit und die freien Plätze gross. Rund um die Stadt herum ist Alles frei, sodass man bei mehren quer durchsetzenden Strassen auf der einen Seite unmittelbar aufs Meer, auf dem andern Ende auf die Steppe die Aussicht frei behält und also diese beiden Wüsten immer unmittelbar in die Stadt hineinblicken. Die grosse Breite der Strassen und die Weitläufigkeit der Bauart, die unter andern Umständen eine Wolthat sein würden, sind es für Odessa ohne Zweifel nicht. Denn theils erschweren sie die ungemein schwierige Bepflasterung der Strassen, theils geben sie so alles in ihnen Wandelnde im Sommer den unbarmherzigsten Sonnenstralen preis, theils lassen sie den Winden und dem Staube, den diese beständig von der Steppe hereinführen und von den Strassen aufheben, den freiesten Spielraum. Odessa liegt ungefähr mit Genua unter gleichem Breitegrad, und man hätte bei seiner Anlage die Bauart dieser Stadt etwas mehr nachahmen sollen, um die Steppenstürme zu brechen, den Staub zu mindern, Schatten zu schaffen und die Bepflasterung zu erleichtern. Der Staub in Odessa ist Sommers so ärgerlicher Art wie ich ihn noch in keiner Stadt traf, und er ist in der That geeignet einem die ganze Existenz in ihr nicht weniger zu verleiden als Humboldts Mosquitoschwärme den Aufenthalt am Orinoko. Er ist äusserst fein, schwarz und eindringlich, erhebt sich bei Wind in grossen Wolken, die man aus allen Strassenöffnungen ins Meer hinausstürmen sieht, schwebt, wenn er bei Windstille von den Wagen und Pferden aufgeregt wird, wie Rauch in der Luft und verleidet nicht nur den Gebrauch der Strassen, sondern verfolgt auch noch die Einwohner in den Häusern, indem er durch alle Thüren und Fensterfugen eindringt. Da von der Steppe immer neuer Schmuz eingeschleppt wird, so wird man selbst auf den gepflasterten Strassen des Staubes nicht Herr. — Das Pflaster von Odessa ist wol eins der kostspieligsten die es gibt. Da die Steppe und überhaupt alle umliegenden Landschaften durchaus kein brauchbares Material liefern, so pflastert man mit Steinen aus Italien und besonders aus Malta. Theils bringen die Schiffer sie als Ballast mit, theils bestellt man sie dort express und lässt sie als Waare herführen. Einige Strassen sind mit grossen harten maltesischen Quadersteinen gepflastert, die eine wahre Felsenfläche bilden. — Die Gebäude der eigentlichen Stadt sind alle in einem mehr oder weniger italiänischen Stile gebaut, d. h. zweistöckig, mit flachen Eisendächern, mit vielen Säulen und Balkons, und obgleich man dabei nicht an so solide Gebäude denken darf wie die Villen sind, welche auch wol in Deutschland und England wolhabende Leute sich zuweilen in italiänischem Geschmack aufführen, so machen doch die meisten einen recht guten Effekt, und besonders angenehm ist es, dass alle sich so bequem und vollständig entwickeln können. Nirgends ist der Raum beschränkt und nirgends erscheinen daher diese difformen, gequetschten, geschrobenen und verdrehten Häusergewächse wie man sie wol in engen deutschen Städten sieht. Besonders angenehm fallen die schönen überall in den Strassen vertheilten Kornmagazine auf, durch deren luftige Fenster man den goldenen Segen der Felder in reichlichen Massen aufgespeichert liegen sieht. Diese Magazine, an denen Odessa überaus reich ist, werden ganz mit derselben Eleganz wie die Wohnhäuser gebaut und zwar aus Spekulation. Denn in der That werden sie auch mit der Zeit in Wohnhäuser verwandelt. Da nämlich die Stadt jetzt ihre bestimmten Grenzen erreicht hat und sich nicht mehr in die Steppe hinaus erweitert, sondern in ihrem Innern sich auszubauen anfängt, so werden nun allmälich die Magazine, die bisher noch überall in den belebtesten Strassen lagen, zu Wohnhäusern verlangt und daher nach und nach mehr in die Hinterhäuser und in die äussern Kreise der Stadt hinausgedrängt. Einige von diesen Magazinen sind wahre Prachtgebäude, so z. B. das

des Grafen Potozki, die des polnischen Edelmanns Sabanski. Das letzte ist in einem sehr edlen Geschmack gebaut und sieht in der Ferne wie ein grosser Palast aus. Dem Sabanski gehört es jetzt nicht mehr, denn seit der polnischen Revolution ist es Eigenthum der Krone geworden. — Odessa hat die Eigenthümlichkeit, dass man in der Stadt selbst von ihrem grossen Handel wenig gewahr wird und dass man sie, durch ihre Strassen wandelnd, eher für eine inländische Fürstenresidenz als für eine Seehandelsstadt halten könnte. Nur bei den grossen eleganten Kornmagazinen müsste man hie und da ein Auge zudrücken. Die trotzigen Söhne Neptuns, die Matrosen und Schiffskapitäne, kommen in der Stadt selbst gar nicht zum Vorschein. Von Waarenschiffen befahrne Kanäle, wie in Hamburg und Venedig, durchkreuzen die Strassen nicht, und da die Waarenmagazine ebenfalls wie Wohnpaläste aussehen und die Häfen unten am Meere etwas zur Seite liegen, so hat die Stadt auf der hohen Steppe ganz das Ansehen als gehe sie das Getreibe dort unten gar nichts an. — Man hat bei Odessa zwei Molo's in die See hinausgebaut und dadurch zwei Häfen gebildet. Der eine heisst der Quarantänehafen, der für die aus Pestgegenden kommenden Schiffe bestimmt ist, d. h. also für sämmtliche ausländische Schiffe, denn es gibt keine ausländische Nation, welche, nach Odessa fahrend, den Durchgang durch den von den Türken verpesteten Bosporus vermeiden könnte. Der andre heisst der Kriegshafen („*Wojennoi Gawen*“), weil er zunächst für die russischen Kriegsschiffe, dann aber auch für alle nicht verdächtigen Schiffe bestimmt ist, d. h. also blos für die russischen Küstenfahrer. Zu jedem dieser beiden Häfen führt von dem hohen Steppenplateau, auf dem die Stadt liegt, ein tiefer Thaleinschnitt oder eine breite Schlucht herab, in der früher nur Regenwasser tröpfeln mochte, in die aber jetzt beständig das regste Handelsleben strömt, und wo die Zufuhr zu den Häfen hinab und die Einfuhr von ihnen herauf immer auf- und niederpulsirt. Da es keine andern Abfahrten zum Meeresufer gibt (nur mehre kleine unbequeme Steige für Fussgänger), so hört auf der Strasse in diesen Schluchten während lebhafter Verladungszeit der Faden leerer und voller Frachtwagen nie auf, sich fort und fort zu spinnen, besonders da es mit dem auch bei diesem Geschäft häufig angewandten Ochsengespann nicht allzurasch vonstattengeht. — Der Quarantänehafen ist natürlich der grössere und wichtigere. Er selbst, sein Molo und ein grosses Stück des Ufers bis auf die hohe Steppe hinauf, wo eine Zitadelle liegt, dies alles und darin die Quarantänegebäude, d. h. Waarenspeicher für verdächtige Waaren, Hospitäler für die Kranken, Wohnhäuser für die Aerzte und andern Beamten, sowie für die Passagiere, welche sich der Quarantäne unterziehen, Kaffehäuser, grosse Plätze zum Spazirengehen und zum Ausladen der Waaren, diese sämmtlichen Dinge umfasst die Quarantäne und sie sind von Mauern, Befestigungen und Gittern umgeben, völlig aus dem Zusammenhang der Umgegend herausgeschält und von einer Kette mit scharfgeladenen Flinten und Pistolen bewaffneter Soldaten umgeben, die keinen Unbefugten lebendig hinein, besonders aber keinen herauslassen. Auf dem Meere wird diese Kette durch eine Reihe von armirten kleinen Schiffen geschlossen, auf deren jedem sich 40 Mann Soldaten und ein paar Kanonen befinden. Die Russen nennen diese Schiffe mit einem deutschen Worte „Brandwacht“, und dieser Name ist auch allgemein bei allen Nationen Odessa's dafür adoptirt. Eine dieser Brandwachten liegt ziemlich weit ins Meer hinaus, hält jedes ankommende Schiff in respektvoller Entfernung und nöthigt es vorläufig zum Ankern auf der Rhede.“ ... Im Beginn unsers Jahrhunderts hatte Odessa kaum 8000 Bewohner und einen unbekannten Namen; jetzt ist seine Seelenzahl auf 80,000 gestiegen und sein Ruf über die Welt verbreitet. Europa und Asien haben ihm so bunt gemischte Bevölkerung gegeben, dass es eine Stadt der Sprachenverwirrung, ein wahres Babylon des Handels geworden ist. Die Beschiessung des Hafens durch die englisch-französische Flotte im J. 1854 gibt den Seemalern neuen Stoff zu Schilderungen dieses Weltpunktes.

Hafen von Ostende. Darstellung von Louis Meijer im Haag, ausgestellt 1851.

Hafen von Ostia. Darstellungen von Raffael (Sieg über die Sarazenen bei Ostia, Gemälde im Burgbrandzimmer des Vatikans), Lorrain (Ruinenbild im Dulwichcollege) und andern Meistern.

Grosshafen von Palermo, dem alten Panormus. Nähere Schilderung der fast orientalisch anmuthenden Prachtstadt an der sizilischen Nordküste s. im besondern Stadtartikel. Darstellungen dieses Wunderpunktes der Erde von August Elsasser und andern Meistern.

Hafenstadt Paträ, das heutige Patras, die Aroe Patrensis der Römer, in Westachaja. Diese in allen Hauptepochen der Landesgeschichte sich bedeutend heraussteilende Seehandels- und Industriestadt des Peloponnes ist jetzt noch eine der Griechenstädte, welchen eine den Bestzeiten ihrer Vergangenheit entsprechende

Zukunft gesichert scheint. Von dem antiken Paträ, welches der Imperator Octavianus neu als „Aroe Patrensis" kolonisirte und zur Hauptstadt des ganzen westlichen Achaja's machte, ist im Stadtartikel weiterzusprechen. Das türkisch-venezianische Patras lag mit seinen Häusern und Gärten am Abhange der Burghöhe, Neu-Patras in der Strandebene. Vor der Stadt breitet sich der schöne Golf aus, zu dessen Beherrschung sie berufen ist. Jenseit erhebt sich immitten des Bildes in kolossaler Masse der ätolische Taflassos, zur Linken der Chalkisberg mit seinen schroffen Klippen, dann folgen die Niederungen um die Acheloosmündung und endlich im äussersten Westen die edlen Bergformen der Ionischen Inseln. Das nah überragende Gebirg wehrt der Stadt die östlichen Winde ab und wirft frühe Schatten auf die erhitzte Flachküste, welche im Norden und Süden in grossen Strecken versumpft ist. — Der antike Hafen lag in der Nähe des Alsos; er war ein künstlich gegrabner. Von seiner alten Einfassung liegen noch einzelne Steinblöcke an ihrer Stelle; die meisten sind zum Molo verbaut worden. Am Hafen lagen der Poseidontempel und zwei Heiligthümer der Afrodite; hart am Seerande standen die Bildsäulen des Ares, des Apollon und der Afrodite. So von Gebäuden und freistehenden Statuen prächtig umgeben, ist auch der paträische Hafen auf den Kaisermünzen dargestellt. Betreffs der Münzen auf den *portus fructifer* der *Colonia Augusta Aroe Patrensis* vergl. die „Gotha nummaria", p. 420, 421. Auf der Kehrseite der Gordianmünze sieht man Gebäude im Wasser, Schiffe und eine Kolossalstatue.

Hafen von Plymouth, dem Gibraltar der englischen Küste. Das äusserste Fort, an dem man auf Plymouth steuernd vorüberfährt, liegt auf einer zu Devonshire gehörenden Landzunge. Reizende Aussicht über Stadt und See geniesst man von einem der stadt- und meerbeherrschenden Hügel, welcher mit neuem Befestigungswerk, der Steinhügelbatterie, gekrönt ist. *Stone-Hill Battery* bestreicht die Mitte des Hafens, welchen drei andre Vorwerke von beiden Seiten einschliessen, rechts das ebenfalls neuangelegte *Long-Rooms* und *Mount Edgecumbe* (ein mit schönen Waldbäumen prangender Berg mit dem Sitz der Grafen von Edgecumbe), links *Hoe-Hill,* über welchen hinaus man die Zinnen des Arsenals erblickt. Plymouth ist in einer Blüte begriffen, folge welcher es in nicht allzu langer Reihe von Jahren den Rang eines zweiten Liverpool beanspruchen wird. Die Ausdehnung der hinter dem Hafen und den Festungswerken sehr geschützt liegenden Stadt, die sich besonders rechts, längs einem tief ins Land hineingestreckten Meerarme, weit hinzieht, ist sehr beträchtlich und lässt auf eine Bevölkrung von sicher 50,000 Seelen schliessen. Bei allem Reiz ihrer Lage ist die Stadt aber nicht von derartigem Innerreiz, um einen freifüssigen Ausländer zu dauerndem Aufenthalt zu verlocken. Fast jede Strasse macht den Eindruck einer Festung. Sie sind alle eng und aus dem monotonen grauweissen Stein erbaut, den die nächste Nähe bietet, d. h. der Berg oder die Felsen selbst, auf welchen die Fortifikationen errichtet sind. Die der See zugekehrte Seite zeigt, abgerechnet die Schiffe und das sie umtummelnde geschäftige Leben am Landungsplatze, von Gewerbfleiss und Handel keine Spur. Der Stadthandel, so blühend er ist, beschränkt sich auch vorzugsweis auf Spedition der aus dem Innerland kommenden Produkte. — Die Hafenfestung hat zu mehrfachen Farbenschildrungen (durch Turner und andre Meister) anlassgegeben. Aesthetiker haben gegen die modernen Festungen den Einwand erhoben, dass sie allzu wenig malerisch seien; man sehe, heisst es, nichts von Wall, Zugbrücken u. dergl. wie bei den alten Festungen. In dieser Beziehung dürften sich die modernen Aesthetiker durch den landschaftlichen Karakter Englands und seine selbst modernen Architekturen mehr befriedigt fühlen. Die *terra anglica* ist durchschnittlich nicht so prosaisch als sie für gewöhnlich gilt. Zumal an dieser Südküste ist fast jeder Punkt karakteristisch und malerisch. Eine eigenthümliche Schönheit gewinnen die Festungswerke von Plymouth durch ihre einleuchtende Natürlichkeit; diese Fortifikationen scheinen so ganz einfach und naturgemäs aus dem Boden, welcher gleich den Stein zum Bau geliefert, hervorgewachsen und der naturgemäse Schmuck der Anhöhen zu sein. Nichts gleicht der Schönheit des Anblicks, der das Auge erfreut, wenn es vom Verdeck des absegelnden Schiffes aus noch einmal auf der mehr und mehr in malerische Ferne rücktretenden Zenerie der Landschaft von Plymouth weilt. Nichts hebt sich schöner gegen den Horizont ab, als die Umrisse eines leicht wie eine Ballettänzerin über die Wasserpfade hinglitschenden Schooners oder einer so stolzen hochstrebenden Dame wie eine dreimastige Brigg ist. Und gar ihrer Majestät Linienschiffe und ein Admiralschiff, dreideckig, mit 140 Kanonen, welche verdächtig aus drei Lukenreihen übereinander hervorlugen! Wenn man Plymouth gesehn, so begreift man, wie thörig jedes feindselige Projekt einer Invasion Englands den eingeweihteren Kennern der insularischen Haltkraft erscheinen muss. Dass doch einmal eine Lan-

dung glücken könnte, ist freilich möglich, aber das überschiffte Heer, das immer nur ein mäsiges sein könnte, müsste sich in England auf langes Quartier rüsten, denn wie der Adler von seinem Horste würde die Britenflotte aus den Felsennestern an der Küste hervorbrechen und der Feindesflotte den Garaus machen!

Hafenstadt Point de Galle auf der Südspitze von Ceylon. Auf langer Erdzunge oder schmaler Halbinsel, hinter welcher sich der gut gesicherte Hafen befindet, liegt diese befestigte Stadt, die mit ihren theils altholländischen, theils indischen, halb hinter Bäumen versteckten Häusern einen nicht unmalerischen Anblick gewährt. An den vielen verstreuten Felsblöcken bricht sich die See mit Ungestüm; der übrige sichtbare Theil der Küste ist mit zahllosen Kokospalmen bedeckt, über deren Wipfel sich hie und da ein niedriger blauer Hügel oder die weisse Pyramide eines Buddhistentempels erhebt. Die Bai selbst findet man gefüllt mit vielen Schiffen verschiedner Grösse und Form, die theils Ladung einnehmen, theils ausschiffen, wozwischen wieder eine Menge Prahus oder Piroguen (kleine, wie Spielschiffchen für Kinder aussehende Küstenfahrzeuge) umherwimmeln. Das Erste, was dem Landenden auffällt, ist das Kostüm der dienstfertigen ceylonesischen Männer. Um ihre Hüften befestigt hängt ein grosses Stück Musselin wie ein Weiberrock lang herab bis auf die Knöchel; der Oberkörper bleibt bei den meisten nackt, nur bei den bessern Klassen ist er mit Hemden und kurzen Jäckchen bedeckt. Das Kopfhaar tragen auch die Männer lang und am Hinterkopf in einen Knoten geschlungen, was ihnen mit vorbemerktem Unterrock ein ganz weibisches Ansehn gibt. Wunderlieb machen sich dagegen die Knaben von fünf bis acht Jahren; mit ihren sanften freundlichen Gesichtzügen und ihren langen lokkigen Schwarzhaaren gleichen sie mehr hübschen niedlichen Mädchen. Die Stadt mit ihren einförmigen Strassen hat kaum bemerkenswerthe Plätze oder Gebäude; den besten Theil bilden noch die Festungswerke, deren einige sehr alt und verfallen und die fast alle ziemlich malerisch sind. (Vergl. die Wanderskizzen des Malers Wilhelm Heine von seiner Fahrt von Neuyork nach China und Japan in der Beilage zur Augsburger allg. Zeit. 1853. Nr. 308.)

Hafen von Portsmouth. Darstellungen von Stanfield und andern englischen Meistern.

Hafen von Ragusa, s. den Stadtartikel.

Wunderhafen von Rio de Janeiro. Höchst meisterhafte Darstellung der reichen durch die Glanzsonne des Südens überstralten Gegend von der Malerhand Eduard Hildebrandts. Dies 1848 ausgestellte Gemälde bietet von einer Höhe mit Palmen [*A Gloria*] einen Niederblick auf die Stadt und die Küsten, auf das Meer und die Inseln. — „Wie klopft das Herz in der Brust“, schreibt ein begeisterter Turist 1854, „wenn nach mondenlanger Fahrt über die eintönige Wasserwüste die brasilische Küste am Horizont auftaucht, wenn das Feuer von Raza verräth, dass wir einer neuen Welt, der langersehnten Wunderwelt der Tropen uns nahen! Ein langer Gebirgswall mit ungewöhnlich schroffen, fast nadelartigen Spitzen entwickelt sich zunächst aus der blauen Nebelbank, welche das feste Land einhüllt; dann unterscheiden wir einige Felseneilande, deren vorderstes den Leuchtthurm des Hafens von Rio trägt; dieses ist nur mit zwergigen Salicineen bewachsen, aber südlich der mittelsten hervorragenden Spitze, welche den Eingang zum Port bezeichnet, glauben wir schon einige Palmen auf der Crête der Hügel zu erkennen, die dort niedriges Gestrüpp weit überragen, für welches der sterile Boden kaum die kärglichste Nahrung bietet. Und doch — welchen Eindruck macht diese dürftige Vegetation, nur weil es baumförmige Monokotyledonen sind, welche wir sehen, weil Wedel dort die Stelle unsrer schattigen Laubkronen vertreten. Kaum achten wir darüber des Kapellchens, der kleinen Casa und der Negerhütten, die das niedrige Buschwerk des Vorlands, welches sie trägt, halb versteckt, und doch sind es die ersten Wohnungen jenseit des Ozeans, welche wir schauen. Haben wir die schmale Einfahrt, unter dem Schutz der Forts von Sta. Croze am Ostrand und St. Joao im Westen, deren Formen an maurische Kastelle erinnern und die sich hoch auf steilem Felsen erheben, durchschnitten, so treten wir unmittelbar in das weite vielgewundene Gebirgsbecken, dessen Inneres die Bai von Rio bildet. Ringsum sind wir von den vielgestalteten Bergen dicht eingeschlossen, deren pittoreske Gehänge bald jach und prallig, aller Vegetation bar, deutlich ihren plutonischen Ursprung verkünden, bald sich unter einer üppigen Decke von Palmen, Mimosen, Mangobäumen, die ein Netz von Lianen und Parasiten zu einem Ganzen verflicht, verbergen. Den mächtigen Kessel begrenzt gen Westen als äusserster Punkt, unmittelbar neben St. Joao, der gigantische mehr denn tausend Fuss hohe Zuckerhut, der ganz steil in die See abfällt. An ihn schliesst sich eine schmale, dichtbewaldete Küstenterrasse, mit bald einzeln, bald gruppenweise zusammenliegenden Haciendenund einem ganzen Gefolge von Ranchos und Nigger-

ütten. Etwas weiter westwärts überschaut man ein langes Thal, an dessen Ende, art am Fuss jenes gewaltigen Bergkolosses von rein eruptiven Formen, des Corcoado, mitten zwischen grossen Lachen von Brackwasser der botanische Garten liegt. ie langen steifen Alleen, die Plantagen regelmäsig gepflanzter Bäume zeigen noch en von den ersten (holländischen) Einwanderern den Brasiliern überkommenen Gechmack. Die Wedel der hohen Palmen, der Musaceen und Pantaneen, die karaktestische Erscheinung der kleinen zerstreuten Wäldchen von Cecropia peltata und arica papaya, das überall dominirende dunkle Grün und das schwere unbewegliche lattwerk der Sempervireen verrathen schon aus der Ferne die fremde Zone. Noch eiter im Mittelgrund, aber immer am Rand des Gebirgs, beginnt die Stadt, zunächst it den kleinen Vorstädten von Botafogo, Catete und St. Bernardo, längs des Stranes. Jenes palastähnliche Gebäude, welches dicht am Meer unter der Sternwarte egt, die jenen einzeln vorspringenden Hügel krönt, ist das Lazareth, und rechts avon erstreckt sich St. Sebastian weit über das wellenförmige Terrain in allen ichtungen. Am fernsten Saume im Norden, hinter den mit Kirchen gezierten kleinen ilanden Vilganhon und Cobras, erhebt sich dort in ganz steilen einzelnen Gipfeln as Orgelgebirge und rechts davon schliessen den Blick Küstenterrassen von der annigfachsten Gestaltung ab; hier so gerundet und weich, dort wieder so schroff nd zerrissen, so reich und wechselnd, dass das Auge fast davon übersättigt wird. raganza und St. Domingo, zwei reizende Städtchen, liegen daneben, weiter auf der stseite der sich von Süden nach Norden erstreckenden Bai von Rio, an einer kleien Bucht der Praya grande St. Sebastian grade genüber. Vom Fort Sta. Croze, von em wir ausgegangen, trennt uns dann nur noch eine tiefe, in aller Fülle tropischer egetation prangende Landbucht und das steile Felsenvorgebirge von Jurufuba. itten in diesem wundervollen Panorama ruht auf der dunkelblauen kristallklaren ee wie eine Perle in der Muschel die kleine Insel Sta. Luzia mit dem gleichnamigen ort, dessen blendend weisse Wehrmauern sich halb hinter die glänzend grünen almenwedel verstecken.“ ...

Hafen von Rochefort. Darstellungen von Jos. Vernet und Andern.

Hafen von Rochelle. Schilderungen von Lorrain, Vernet u. A. Das Lorain beigemessne Bild im Louvre schildert die Belagrung von Rochelle im J. 1628, t aber so kalt und kleinlich gemalt, dass man hier schwerlich an Geléehand glauen kann. Die Figuren dieses Stücks sollen von Callot herrühren. Josef Vernets Gemälde im Louvre vergegenwärtigt Stadt und Hafen im J. 1762.

Sankt Peter-Paulhafen auf Kamschatka. Gemälde von Friedr. Georg Weitsch, 1810, im k. Schlosse Berlins. (Mit dem Schiffe, auf welchem Adam Krusenstern 1803—1806 die Erde umsegelte.)

Hafenstadt Savona, auf der Küstenstrecke von Nizza bis Genua. Diese prächge Stadt, die ihren Fuss ins Meer setzt, lehnt ihr stralendes Haupt auf grünes Gerge. Eine Menge wunderlicher alter und neuer Forts erinnern noch an das wilde iegerische Küstenland, welches in der Geschichte spielt, während Säulengänge, aläste, grosse Brücken und Wasserleitungen die Nähe Genua's ankündigen. Im Han herrscht viel Leben; da sammelt sich eine Unzahl von jenen kleinen Schiffen, elche man in allen Arten und Formen auf dem Mittelmeer findet. Savona ist die adt der berühmten Ankerschmiede. An einem Hafenthurme sieht man die Kossalstatue der Madonna mit der hübschen, angeblich von Chiabrera herrührenden ockelschrift:

In mare irato, in subita procella
Invoco te, nostra benigna stella!

ese Inschrift hat einen gewissen Ruf, weil seltnerweise ihr Italiänisch, bis auf nen Buchstaben, reines Latein ist.

Kriegshafen von Sebastopel in der Krim. Die Stadt, auf den Trümmern des ten Cherson liegend und beschwerlich an ein felsiges Vorgebirg hinaufgebaut, t erst nach Besitznahme der Krim durch die Russen entstanden. Vordem lag die hede ganz verödet. Marschall Marmont, welcher S. auf seiner Reise im J. 1835 beichte, gibt die Eingangsbreite der tiefen Rhede auf 700 Klafter an; geräumig geg zu leichtem Durchsegeln und zum Laviren der Schiffe, ist die Rhede dennoch hmal genug um gegen die hohe See geschützt zu sein und die Vertheidigung leichtmachen. Durch diesen Eingang gelangt man zu mehren Innerhäfen, gebildet von n verschiednen Kriks oder Thälern, welche an das Hauptthal stossen; dadurch ist n instandgesetzt, sich je nach Zeit und Umständen den Ankerplatz zu wählen, t man für den vortheilhaftesten hält. Man könnte das Ganze mit einem Baum verichen, der seine Zweige sternförmig auseinanderbreitet. Man sieht hier die Wieholung des Hafens von Malta, nur dass der hiesige Kanal weit länger ist und man

einen weit beträchtlichern Raum findet, der eine Flotte von so vielen Schiffen als man nur immer will fassen kann. Der Sebastopler Hafen, zum Kriegshafen wie erlesen und heut berühmt in der ganzen Welt, wird von der Natur auch durch die Regelmäsigkeit der Land- und Seewinde unterstützt, wodurch sich das Aus- und Einlaufen mit grosser Leichtigkeit bewerkstelligt. Seine Lage und Widerstandskraft machen den Kriegshafen der Krim zum wichtigsten aller russischen Seehäfen; als solcher hat er denn öfter auch das prüfende Auge fremder Autoritäten beschäftigt, deren veröffentlichte Aussprüche aber in Betracht seiner fortifikatorischen Haltkraft sehr verschieden lauten. Schon Marschall Marmont, der sonst mit Gunsten spricht, äussert schliesslich: „Man hat eine Festung angelegt; es ist aber nicht wol abzusehn, welche Ansichten man bei der Wahl ihrer Lage gehabt hat. Sie liegt nördlich vom Hafen auf einer bedeutenden Anhöhe ziemlich weit vom Meere. Sie deckt die Stadt nicht, von welcher sie getrennt ist, und schützt wegen ihrer zu grossen Fernung vom Meer weder den Hafen noch die Einfahrt. Sie ist somit ganz zweck- und nutzlos. Es wäre nothwendig die Stadt zu vertheidigen, und man brauchte zu diesem Zweck nur einige kleine Forts zu errichten um die Anhöhen zu krönen, welche die Stadt beherrschen.“ So Marmont im J. 1835.

Der bekannte französische Geolog Hommaire de Hell, welcher fünf Jahre im südlichen Russland verweilte, erklärt sich in seinem Werke mit folgenden Worten über Sebastopels Befestigungen. „Bereits im J. 1831“, schreibt Hommaire, „befahl der Kaiser von Russland die Ausführung ungeheurer Vertheidigungswerke am Eingang des Kriegshafens der Krim. Es wurden also vier neue Forts erbaut, welche die Zahl der Batterien auf 11 brachten. Das Fort Konstantin und das Fort Alexander, das eine auf der Nordküste (der Rhede), das andre im Westen der Artilleriebucht, sollten den grossen Hafen vertheidigen, und die Batterie Paul und die der Admiralität sollten die Schiffe in den Grund schiessen, die es versuchen würden in die Südbucht oder in die Schiffsbucht einzudringen. Die Rhede erstreckt sich von Westen nach Osten etwa eine Meile weit ins Land hinein; von ihr zweigen sich nach Süden hin die Artillerie- und die Südbucht ab, jene im Westen, diese im Osten von Sebastopol. Die Schiffsbucht ist ein Theil der Südbucht. Aus drei Etagen von Batterien bestehend, bilden diese vier Forts, deren jedes mit 250 bis 300 Geschützen armirt ist, die Hauptvertheidigungsmittel des Platzes und scheinen bei dem ersten Anblick in der That furchtbar. Aber auch hier entspricht das Wesen nicht dem Schein, und wir glauben, dass alle diese so kostspieligen Batterien mehr geeignet sind in Friedenszeiten einen Laien in Verwunderung zu versetzen als im Krieg den Feind zu schrecken. Ihre Lage, ziemlich hoch über dem Niveau des Meers, und ihre dreifache Etage scheinen uns zunächst durch und durch fehlerhaft, und Fachmänner werden uns darin beistimmen, dass ein Geschwader, welches den Eingang des Hafens forciren will, sich sehr wenig über diese drei Reihen von Feuerschlünden beunruhigen dürfte, deren Kugeln, horizontal gerichtet, höchstens die Segel der Schiffe bedrohen würden. Die innern Einrichtungen scheinen uns ebenfalls allen Regeln der Kriegsbaukunst zuwider zu sein; jede Etage besteht aus einer Reihe von Zimmern, die miteinander und ausserdem mittels einer kleinen Pforte mit einer äussern Gallerie in Verbindung stehen, welche längs dem ganzen Gebäude hinläuft. Alle diese Abtheilungen, in denen die Geschütze bedient werden, sind so eng, für die Richtung des Luftzugs ist so wenig Sorge getragen, dass nach unsrer Ueberzeugung der Rauch einiger Kanonenschüsse hinreichen würde den Dienst der Artilleristen ausserordentlich beschwerlich zu machen. Aber ein viel ernsterer Uebelstand als alle bisher bezeichneten gefährdet die ganze Existenz dieser Bauwerke; er liegt in dem allgemeinen Sistem, welches man bei dem Bau der Forts befolgt hat. Hier ist die Unvorsichtigkeit des Gouvernements ebenso gross gewesen wie bei den Wasserbauten. Die kais. Ingenieurs haben sich, wo sie Batterien von 250 bis 300 Feuerschlünden in drei Etagen errichten wollten, nicht gescheut als Baumaterial kleine schlechte Bruchsteine von grobem Kalkstein anzuwenden. Dieser weiche, sehr leicht zu bearbeitende Kalkstein bricht in verschiedenen Gegenden des südlichen Russlands und bildet das bequemste, aber auch das schlechteste Baumaterial. Seine geringe Dauerhaftigkeit hat sich bei den Bauten Odessa's hinlänglich gezeigt. (Wer Kohls Reisen im südlichen Russland gelesen hat, wird sich des Aergers erinnern, mit dem sich der geistreiche Turist nachmals über die Anwendung dieses erbärmlichen Steines äussert; er widersteht den atmosfärischen Einwirkungen so wenig, dass neue Gebäude schon nach wenigen Jahren den Anblick von Ruinen gewähren.) Die Arbeiten sind ferner mit so wenig Sorgfalt ausgeführt, die Dimensionen der Gewölbe und Mauern sind so beschränkt, dass, wie man sich beim ersten Anblick überzeugt, alle diese Batterien unfehlbar zusammenstürzen müssen, sobald ihre zahlreiche Artillerie zu

spielen anfängt. Die Versuche, welche im Fort Konstantin angestellt wurden, haben die Richtigkeit unsrer Bemerkung bereits bestätigt. Nach einigen Kanonenschüssen klafften die Mauern in weiten Rissen auseinander."

Eine dritte Autorität, Major Yonval, gibt vom Zentralpunkte der russischen Seemacht im schwarzen Meere ausführliche Beschreibung im *Moniteur de la Flotte*, in einer Korrespondenz aus Konstantinopel vom 4. Febr. 1854. „Sebastopel", heisst es in Yonvals Schreiben, „liegt auf einem Südvorsprunge der Krim wie ein Vorposten in der Nähe eines Vorgebirgs, welches die Seeleute als den Haupterkennungspunkt des Hafens betrachten. Hat man das umriffte Vorgebirg umsegelt, so befindet man sich sechs Meilen westlich von dem an einigen weissen Felsen bemerklichen Sebastopel. An dieser Küste liegen neun Häfen, davon drei in der Sebastopler Bai, alle nach Norden offen. Der Ankerplatz des eigentlichen Sebastopel ist ungefähr vier Meilen lang, und eine Meile breit wo er am weitesten ist. Die Richtung ist eine ostwestliche mit einer Neigung gen Süden. In die Krümmungen des ihn von allen Seiten umgebenden Gebirges schneiden mehre Kriks, welche unter andern den Quarantänehafen und das Werftbecken für die Handelsschiffe bilden. Diese natürlichen Becken haben hinreichendes Wasser für die grössten Schiffe, und ihre senkrechten Felswände erlauben die Anfahrt wie in den Docks. Die Vertheidigung des Hafens ist in einer Strecke von etwa einer Meile vereinigt, von da an wo die Boien die Einfahrt bezeichnen, bis zum Eingang des Arsenals. In diesem engen Raume sind alle Vorsprünge gegen das Meer sowol im Norden als im Süden mit Erdbatterien oder zweistöckigen kasemattirten Forts aus Stein bedeckt, deren Feuer den Eingang des Hafens bestreicht. Dies Vertheidigungssistem wird durch eine starke Sternschanze auf einer Anhöhe der Nordseite, welche gleichfalls das Meer und die Annäherung an den Strand beherrscht, auf der Südseite durch ein beträchtliches Werk, welches die Stadt und die Zugänge des Platzes beherrscht, dann durch ein verschanztes Lager von guter strategischer Position anderthalb Meile von der Stadt und zuletzt durch vier befestigte Kasernen oberhalb der Gebäude der Marine und des Artillerieparks vervollständigt. Wenn man sich dem Kanal nähert, der sich in einer Breite von ungefähr vier Kabellängen zwischen den Riffen auf der Nord- und Südseite erstreckt, so ist das erste Vertheidigungswerk auf der letztern ein Fort mit einer doppelten Reihe von Erdbatterien, welche mit 50 Stücken groben Geschützes bewaffnet sind, und die sogenannte grosse Quarantänebatterie mit 51 Geschützen. Auf der Spitze des Hügels, der die Westseite der Quarantänebai bildet, liegt die Sternschanze; sie ist bestimmt die Vertheidigung der Südseite zu ergänzen und öffnet 50 mit Kanonen bewaffnete Schiessscharten nach dem Eingang der Rhede zu. An der Basis dieses Sistems erstreckt sich auf dem Alexanderkap das Fort gleichen Namens, bestehend aus einem vorspringenden steinernen Thurm mit zwei Stockwerken kasemattirter Batterien und einer Fronte von ähnlicher Bauart zur Bestreichung des Fahrwassers. Auf der Platform ist eine dritte, erhöhte Batterie (*à barbette*). Die Alexanderveste führt 64 Kanonen. Die vier kasemattirten steinernen Forts der Vertheidigung sind nach demselben Sistem erbaut. Es ist ein Mauerwerk von Sand- oder sonst hartem Stein, mit Ausfüllung der Zwischenräume durch eine Art von weichem Bruchstein, das Ganze von sehr zweifelhafter Festigkeit, da die Gewölbe schon oft bei den blosen Erschütterungen der Begrüssungsschüsse gewichen sind. Die Vorderseiten sind gut ausgeführt, und insofern haben die Werke ein furchtbares Aussehn. Die Brustwehren dieser Forts haben eine Dicke von etwa sechs Fuss, aber die Schiessscharten oder Oeffnungen der Kasematten sind so klein, dass keine Möglichkeit ist rechts oder links zu zielen, — ein Uebelstand, den die Russen als unerheblich betrachten, weil sie sich auf die Menge ihrer Feuerschlünde verlassen. Die Kasematten dienen als Kasernen, und zehn Mann nehmen den Raum zwischen zwei Kanonen ein. Im Winter werden sie mit Kohlenpfannen geheizt. An jedem Ende sind die Kantinen angebracht und in der ganzen Länge der Batterie, zwischen den Kanonen und den Schlafstätten der Mannschaft, ist ein Gang. In der Mitte jeder Batterie befindet sich ein Ofen zum Glühendmachen der Kugeln. Alle diese Forts, in welchen das Sistem der Kasematten mit Ausschluss jedes andern Prinzips angenommen ist, sind nach Bau und Umfang einzig in den Annalen der Befestigungskunst, denn obwol die Kasematten häufig angewendet werden, so geschieht es doch selten in grosser Ausdehnung. Alle Batterien haben daher den mit diesem Vertheidigungssistem verknüpften schweren Nachtheil, dass jede eindringende feindliche Kugel zusammen mit den Steinsplittern eine für die Kanoniere furchtbare Kartätsche bildet. Die Artillerie kann keinen längern Dienst verrichten, denn der Pulverrauch, der sich in den Gallerien anhäuft, würde sie ersticken. Um abzuhelfen, hat der Baumeister die Schiessscharten so klein als möglich gemacht, und namentlich um den Rauch zu bekämpfen hat

er niedere Fenster angebracht, die den doppelten Nachtheil haben, dass sie die Mauern schwächen und den Bomben erlauben durch den Hof in die Kasematten einzufallen. Die Alexanderbatterie, wie die andern, ist an der Kehle geschlossen durch eine Mauer und durch Thore, die leicht gesprengt werden können, aber diese Werke sind nicht gemacht um einem Angriff von der Landseite zu widerstehen. Die amfitheatralisch erbaute Stadt beherrscht dermasen die Forts, dass wer im Besitz derselben und der umliegenden Höhen ist, nothwendig Herr sämmtlicher Werke wird. Nach der Alexanderveste kommt die Nikolausveste mit 192 Kanonen, die ausser der vorliegenden Katze rechts und links mit zwei Forts versehen ist, von welchen das eine sich der Einfahrt zukehrt, das andre den ganzen Kanal von der Einfahrt bis zum Arsenal bestreicht. Hinter diesem Werk, die Ostseite des Eingangs des Arsenals vertheidigend, sind die Paulsbatterien mit 80 Kanonen. Auf der Nordseite, in der Nähe des Telegrafen, folgen nacheinander eine Erdbatterie mit 17 Kanonen, die Konstantinsveste mit 104 Kanonen, weiter östlich ein Fort mit einer doppelten Reihe kasemattirter Batterien von 90 Kanonen und endlich auf einem südwärts vorspringenden Kap zwei Erdbatterien von 34 Kanonen, deren Feuer auf kurze Tragweite sich mit dem Feuer der Batterien des Paulskap kreuzt. In Bezug auf die Schiffahrt bietet der Hafen von Sebastopel keine Schwierigkeit; das Fahrwasser hat überall 8 bis 10 Faden Tiefe. Doch würde wegen der geringen Breite das Laviren grosse Vorsicht erfordern. Die Kasernen, der Artilleriepark und die Werkstätten zur Ausbesserung der Schiffe liegen um das Arsenal herum, das 1½ Meile lang und 3 bis 4 Kabel breit ist, eine leichte Biegung macht und am Ende sich verengt. Die ganze Flotte von Sebastopel, 20 bis 25 Linienschiffe stark, kann sich im Arsenal bergen, dessen Einfahrt schon durch die zwei Vesten Nikolaus und Paul vertheidigt, durch eine Linie an Ankertauen oder Ketten zusammengelegter Schiffe leicht unzugänglich gemacht werden könnte. Oestlich vom Arsenal ist das Schiffswerft in einem weiten Becken, das auch fünf bis sechs Linienschiffe aufnehmen kann, und vom Eingang dort bis zum Hintergrund der Rhede erstreckt sich der gewöhnliche Ankerplatz. Dieser Theil ist nicht befestigt, da alle Vertheidigungsmittel auf den Eingang der Rhede konzentrirt sind. Die Gesammtheit der Werke ist mit ungefähr 800 Feuerschlünden besetzt; diese sind fast alle nach dem Meere gerichtet, daher die Vertheidigung der Landseite von unbestreitbarer Schwäche. Auch ist die Erbauung der steinernen Batterien in vielen Beziehungen mangelhaft, und das Feuern einer grossen Zahl Geschütze würde durch ihre schlechte Anlage gelähmt sein. So erscheint Sebastopel als ein sehr starker und bedeutender, aber keineswegs, wie die Russen davon gerühmt haben, als ein uneinnehmbarer Platz."

Stambulhafen, s. *Hafen von Konstantinopel.*

Hafenstadt Syra auf der gleichnamigen Insel, der Grössten der Cykladen. Die Inselstadt Syra, eine der bestgebauten und wolhäbigsten Städte des jungen Griechenreichs, empfiehlt sich der malerischen Darstellung durch ihre ausgezeichnet reizende Lage; in Terrassen erhebt sie sich zu bedeutender Anhöhe, die mit dem erzbischöflichen Gebäude auf dem abgeplatteten Gipfel des mittlern Kegelberges bekrönt ist. Der schöne Leuchtthurm und die geräumige Waarenhalle dicht am Hafen sind Werke Gutensohns, desselben Baumeisters, dem das Bad Brückenau in Baiern seinen Kursaal verdankt.

Hafenstadt Syrakus auf Sizilien. Es kann kaum einen andern Ort geben, der die Vergänglichkeit alles Irdischen deutlicher zeigte, als das weltgeschichtliche Syrakus wie es sich heut darstellt. Geschichtschreiber haben ausführlich den ungeheuren Umfang der alten Stadt beschrieben; noch sind Spuren genug vorhanden, um die Wahrheit jener Angaben zu bestätigen; noch ist der Hafen da, welcher Altsyrakus zum Emporium der Welt machte. Jetzt erblicken wir in dem einstigen Welthafen nur ein Paar Fischerboote und kleine Nachen, und schauen wir die heutigen Syrakusaner an, so meinen wir auch in ihnen nur wandelnde Trümmer verschwundner Grösse zu sehn. Das Auge ruht auf der Anhöhe am Oberende des Hafens; wo ist die Neapolis? fragt man, wo die Tyche, wo die Achradina? Dort sicherlich standen diese Stadttheile, und jetzt? wie wenig Spur ist von ihnen übriggeblieben! Auf der andern Seite der Bucht sieht man noch die dorischen Säulenschäfte des Tempels des grossen Olympiers, desselben Tempels, worin sich die Statue befand, welche der ältre Dionys des goldnen Mantels beraubte. Wie weit in die Vergangenheit führen diese Mahner die Gedanken zurück! — Das jetzige Syrakus ist auf die kleine Halbinsel Ortygia beschränkt, welche ureinst die Wiege der alten Stadt gewesen, gleichsam als ob London bis auf den Tower oder Towerhill, oder Paris bis auf die Insel in der Seine zusammengeschmolzen wäre. Die Landzunge, welche die Halbinsel mit der Küste verbindet, trennt den grössern von dem kleinern Hafen. — Umfassende Syrakus-

schilderung unter den Landschaftfresken des grossen Meisters Karl Rottmann in den Arkaden zu München.

Hafenstadt Tarragona, zwischen Barcellona und Valencia. Die Uranlage Tarragona's ist wahrscheinlich eine fönizische. Unter den Römern war die Stadt eine der Grössten und Blühendsten des Weltreichs. Die beiden ersten Scipionen Cnejus und Publius residirten hier. Scipio der Afrikaner nahm hier gern sein Verweilen, wenn er nicht an der Spitze seines Heeres stand. Tarragona erhielt sich in Glanz bis unter Kaiser Gallienus, sank unter der Herrschaft der Gothen und verschwand im 8. Jahrh. n. Kr. infolge gründlicher Zerstörung durch die Mauren. Erst im 12. Jahrh. beeiferte man sich ein neues Tarragona zu erbauen, was durch die Grafen v. Barcellona geschah. — Ueber dem Boden der Trümmerstätte zeigt sich Manches, was an die antike Stadt erinnert; doch sieht man ungleich mehr Altbauliches aus Mittelalterzeiten. Vom Theater der Römer sieht man nur die in den Fels gehauene Halbrundung und einzelne unförmige Stücke Mauerwerks. Das römische Riesenwerk, der 28 spanische Meilen weit das Wasser nach Tarragona leitende Aquädukt, hebt in seinen erhaltnen Theilen erst eine Meile von der jetzigen Stadt an. Was der heutige Boden der altstädtischen Stelle bedeckt, ist unberechnenbar. Zufällige Aufgrabungen haben so interessante Funde gebracht, dass man dadurch zu weitern Nachgrabungen veranlasst worden ist. Im März 1851 wurde im dem alten Trümmerhaufen ein zerschlagener Sarkofag mit merkwürdigen (muthmaslich fönizischen oder libysch-fönizischen) Bildwerken und Schriften ausgegraben. Für Abzeichnungen der Bruchstücke dieses interessanten Denkmals sorgte eigenhändig Hr. v. Minutoli, preuss. Generalkonsul in Spanien, der seine Zeichnungen in vier grossen Blättern zu Berlin lithografiren und durch Dr. Brugsch den dortigen Alterthumsforschern vorlegen liess. In dem Schreiben des Hrn. v. Minutoli hiess es: „In Tarragona haben Arbeiter bei den Hafenarbeiten auf der Spitze eines Kreidefelsens, worüber bei Regengüssen Erd- und Kiesmassen eine Schicht abgelagert haben, unter den Fundamenten eines römischen Hauses ein in breiten Steinplatten gemauertes, theilweis früher verschüttet gewesenes Grab gefunden und haben nur einen Theil eines sargartigen Kastens von Marmor in Stücken gerettet und abgeliefert. Die Darstellungen auf denselben beziehen sich auf die Kämpfe des Herkules und auf die Einwanderung afrikanischer Kolonisten nach Spanien. Die Schrift, welche auf mehren der erhaltenen Stücke die Darstellungen begleitet, ist roh wie die Darstellung selbst und enthält offenbar ägyptische Elemente. Die Figuren sind eingravirt und mit einem emailartigen schwarzen Kitt ausgefüllt, die rothen und gelben Farben mit einer gewissen Beize aufgetragen." Nur einen Steinwurf von der Hafenstelle, wo man besagtes Grab gefunden, ward ein römischer Mosaikboden entdeckt, den die archäologische Gesellschaft von Tarragona im Juni 1851 ausheben und in ihr Museum schaffen liess. Bei dieser Arbeit zeigte sich, dass unter den römischen Ruinen tiefer im Erdreich noch andre ältere Reste existirten; es kamen grosse Kapitelle aus Stein zum Vorschein, von einfacher alterthümlicher Arbeit, die mit den Kapitellen am sogenannten Herkulestempel in Kora verglichen werden, und ein Stück Mauer mit Stuck überzogen. Diese Gegenstände wurden ebenfalls in das Museum gebracht, die Arbeit aber aus Mangel an Geldmitteln nicht weiter fortgesetzt. — Im Frühling 1852, als ein angrenzender Grundbesitzer, Don Juan Fernandez, eine Mauer um seinen Garten ziehen wollte, stiess derselbe an der Stelle, wo das Mosaik gewesen war, auf weitere Spuren und fand alsbald ein Bruchstück mit ägyptisirendem Bildwerk und Schrift. Er gab sogleich der spanischen Akademie der Geschichte hievon Nachricht und bat um weitere Verhaltungsregeln und Weisungen. Die Antwort der Akademie verzögerte sich, bis im Juni der Regen ein andres Bruchstück herausspülte, welches als ein Himmelsplanisfär (*planisferio celeste septentrional*) von Hieroglyfen umgeben bezeichnet wird. Auf wiederholte Nachricht beauftragte die k. Akademie nunmehr ihren Antiquar Don Antonio Delgado und Hrn. Bonaventura Hernandez in Tarragona die Ausgrabung unter Zuziehung der örtlichen Obrigkeit weiter zu verfolgen. Erst am 13. März 1853 fing die Arbeit an. Nachdem man den Grundbau des römischen Baues weggeräumt hatte, stiess man auf ein mit ältern Resten gemischtes Erdreich; man fand Bruchstücke von Vasen hetrurischen Stils (*de gusto etrusco*), andre mit iberischer Legende und verschiedene iberische Münzen mit Schrift. [Nach diesen Findungsverhältnissen dürften also die iberischen Münzen und die iberische Schrift einer viel frühern Epoche angehören als man anzunehmen pflegt.] Noch am selben Tage fand man den Obertheil (Kopf und Brust) eines Götterbildes aus dem örtlichen Stein; es hat am Kinn den ägyptischen Bart, auf der Brust einen Skarabäus mit ausgebreiteten Flügeln in sehr hohem Relief, auf der linken Seite einen Fallus, auf der rechten das entsprechende weibliche Membrum, auf dem Unterleib,

so weit er erhalten ist, hieratische Schriftzeichen. Der Stil ist nah verwandt dem ägyptischen. Bei derselben Ausgrabung fanden sich viele Bruchstücke eines sehr feinen Stuckes von der Bekleidung der Wände, in sehr glänzenden Farben, zum Theil mit ähnlichen hieratischen Karakteren bemalt; auch einige Architekturstücke von einem Gesimse mit dem sogenannten Eierornamente von sehr alterthümlichem Karakter. Auf einem der Stuckfragmente war die Figur eines Kriegers mit Helm, muldenförmigem Schild und Beinschienen und mit einem grossen Fallus in scharfen Umrissen eingeritzt. Ferner fanden sich Reste eines polirten Fussbodens aus einer sehr festen Masse (*un pavimento de una mescla ó composicion solidissima pulimentado en su superficie*). Alle die beschriebenen Reste lagen innerhalb eines Gebäudes oder Gemachs von 8,25 Meter Länge bei 3,64 Meter Breite, dessen Wände noch fast Manneshöhe hatten und die mit dem erwähnten Stuck bekleidet gewesen waren. Eine Ecke dieses Raumes durchschneidet ein späterer Bau aus grossen Steinmassen, der nicht damit zusammenhängt; viereckige Steinpfeiler von einem Meter Höhe tragen eine horizontale Decke aus schweren Steinen, die schon nach den Regeln des Keilschnittes aneinander gefügt sind. Noch daran haftende Reste von Stuck, in dem beschriebenen Stile verziert, zeigten aber, dass auch noch dieser Bau einer viel frühern als der römischen Zeit angehörte. Der spanische Berichterstatter, auf die oben erwähnten Vasenfragmente fussend, ist geneigt hier an die Etrusker zu denken. Das römische Bad oder die römische Villa, von dem der zuerst gefundene Mosaikboden herrührte, wurde erst über allen diesen Resten älterer und untergegangener Civilisationen erbaut. — Zu weiterm Zeugniss uralter Stadtanlagen auf dem Hügel am Hafen von Tarragona gereichen auch die ansehnlichen Reste einer riesigen sogenannt kyklopischen Mauer, die theilweis noch über 7 Meter hoch und 5 Meter breit ist und auf deren Resten spätere iberische und römische Mauern ruhen. Die Ausgrabungen auf diesem interessanten Boden sind im Lauf des Sommers 1853 noch fortgesetzt worden und haben zu weitern Entdeckungen im Stil der erwähnten geführt. Bemerkenswerth ist darunter das Bild eines roh gezeichneten Stiers, aus mehrfarbigen Marmorstücken mosaikartig zusammengesetzt, der vor einem ebenfalls mehrfarbigen Altar mit brennender Opferflamme steht; dann viele Stücke von dem Stuck der Wände mit rohen Zeichnungen von Prozessionen, menschlichen Figuren, die etwas tragen, einem Baum, an welchem geschwänzte Affen emporklettern, allerlei Vögeln, Schlangen, Skorpionen u. s. w., zum Theil wieder mit einer Art hieratischer Schrift begleitet. Es ist zu wünschen, dass wir bald eine zusammenhängende und durch Abbildungen erläuterte Darstellung der ganzen Ausgrabung erhalten, wozu alle Aussicht vorhanden ist, da die Arbeiten auf Befehl der spanischen Regierung und unter Aufsicht der Akademie fortgesetzt worden sind und die gefundenen Gegenstände im archäologischen Museum in Tarragona aufbewahrt werden.

Hafenstadt Terracina, das alte Anxur oder *Trachina, im Kirchenstaate*. Doppelt glücklich zu preisen ist, wer diese unvergleichlich schön liegende Stadt am Meer an einem Sonntag erschaut, wo alles Volk (die wunderschönen Kinder, Weiber und Männer aus dem nahen Gebirg) sich auf der Strasse, in Kirche und Kneipe zeigt. Merkwürdigkeiten verschiedenen Alterthums treten zu den Schönheiten der Natur und des Lebens, um das Bild doppelt anziehend zu machen. Die Kathedrale, eine alte Kirche im Basilikenstile, hat in der ganzen Breite ihrer Fasade eine Vorhalle, deren Dach von theilweis antiken Säulen getragen wird. Die Säulen stehen auf einem Treppenabsatz, indem eine Treppe von vielen Stufen zur Kirche hinaufführt, halb innerhalb der Vorhalle, halb ausserhalb. Die Thürme wie das Gesims der Vorhalle haben Schmuck von hochalten Mosaiken. Die äussere Rückseite dieser Kirche ist noch der Ueberrest eines Apolltempels; vier grosse schöne Marmorsäulen tragen einen reichen, mit schönen Arabesken verzierten, äusserst graziös gearbeiteten und ernst konstruirten Sims. Im Felsen, auf dem sich die einstige Hauptstadt der Volsker lagert, gewahrt man noch einige antike Grotten; auch macht sich die alte Mauer von Anxur in Resten bemerklich. Vom alten, nun versandeten Hafen, einem Werke des Antoninus Pius, ist noch die ursprüngliche Form erkennbar und sind noch an heutigem Wirthshaus die Ringe zu sehn, woran die Schiffe befestiet wurden. Manche Päpste haben die Idee gehabt, den antoninischen Hafen, der ziemlich gross gewesen, wiederherzustellen, aber kein Papst ist zur Ausführung geschritten, — treibt doch ihr eigenes Schiff, das Schifflein Petri, irr auf der hohen See umher und haben sie selber doch für dasselbe keinen verlässlichen Hafen mehr! — Hauptdarstellung Terracina's vom Meister Karl Rottmann, unter den Landschaftfresken in den Münchner Arkaden. Andre Darstellungen von Lancelot Théodore Turpin de Crissé, A. Castelli und Mme. Pügor.

Hafen von Toulon. Darstellungen von Jos. Vernet (ausgezeichnete Schild-

rung des durch Louis XIV. angelegten *port neuf,* Gemälde aus dem J. 1755 im Louvre) und von Jacques Taurel (vorzügliche Ansicht des Hafens und der Rhede zur Zeit der Bonapartischen Einschiffung nach Aegypten, 1801).

Hafenstadt Trapezunt auf der kleinasiatischen Halbinsel. Was Trapezunt für den Handel vor Entdeckung Amerika's gewesen, hat uns Fallmerayer, der treffliche Geschichtschreiber des trapezuntischen Kaiserthums, meisterhaft dargestellt. Von dem Gange des ostindischen Welthandels rann ein reicher Strom durch die Hauptstadt der Komnenen, und sie war, bis zum Verlust der Freiheit, blühend, reich und stark. Mitten unter den Stürmen bürgerlicher Unruhen und den Brandfackeln der Turkomanen und Georgier trieb sie die üppigste Lebensfülle empor und füllte die von der Pest verödeten Plätze augenblicklich mit neuen Schaaren. Derselbe indische Handelsstrom, der einst die prachtvollen Handelsstädte Seleukia und Ktesifon, Kufa und Bassora, Ispahan und Tauris wie durch Zauberschlag aus den Sandwüsten von Babylonien und Iran hervorrief, übermannte auch zu Trapezunt die Wuth der Menschen und der Elemente. Trapezunt war ein Emporium, ein Stapelort, eine Hauptniederlage und neben Kaffa und Tana ein Mittelpunkt des damaligen Welthandels. Was die ostwärts vom schwarzen Meer bis Indien und China gelegenen Länder Asiens an kostbaren Waaren darboten, lag in den Magazinen und im Bazar von Trapezunt aufgeschichtet, und die Schiffe aller Völker der abendländischen Reiche erschienen an den Komnenischen Küsten, um die Reichthümer des Morgenlandes gegen Produkte des Abendlandes einzutauschen. Goldstoffe aus Bagdad und Kahira, Seiden- und Baumwollengewebe aus Indien und Sina, Perlen und Edelsteine aus Golkonda und Ceylon, Tücher aus Kilikien, Flandern und Italien, Glas- und Stahlwaaren aus Deutschland, Hanf und Honig aus Mingrelien, Getreide aus dem taurischen Chersones, Scharlach aus Florenz und überhaupt alles was aus den Werk- und Kunststätten von Pisa, Venedig und Florenz hervorging, füllte den Markt von Trapezunt. — Gegenwärtig ist der trapezuntische Hafen, der als Import- und Exporthafen einen Schlüssel zu Armenien und Persien gibt, wieder in Aufblüte begriffen. Für dieses immer grösser werdende Emporium ist zu wünschen, dass es nimmer in gefährliche Hände falle. Wie auch die Dinge in Südosteuropa am Ende zum Austrag kommen, etwas wird man den Osmanen lassen müssen, insbesondre die kleinasiatische Halbinsel mit Trapezunt und dem immergrünen Buschwald sowie Bithynien mit seinen Veilchendüften.

Grosshafen von Triest, s. den Stadtartikel.

Grosshafen Venedigs. Beschreibung im Stadtartikel. Farbenschilderungen von Antonio Canale, Bernardo Bellotti, Friedrich Nerly, A. Caffi, Clarkson Stanfield, Wm. Turner und andern Meistern.

Hafen von Vliessingen. Aeltre Darstellungen von Hendrik Kornelis Vroom (die englische Flotte unter dem Grafen Leicester vor Vliessingen, grosses Gemälde im Prinzenhofe zu Harlem), Bonaventura Peters (die durch Leveau stichbekannte Hafenansicht) etc.

Hafenplatz Yarmouth. In der Nähe dieses kleinen befesteten Landungsplatzes bietet sich dem Seelandschilderer eine ächt englische Küstenscenerie. Die Felsen jener Küstenstelle — steile Kalksteinwände, weiss und weithin leuchtend, wie Gespenster, und mit dunkelgrünem Haidekraut bedeckt — fallen schroff, wie nach dem Winkelmaas geschnitten, in die See ab; daneben stechen mitten aus dem Meer hervor drei weisse spitze Felszacken, genannt die Nadeln (*the Needles*).

Haffner, Felix, ein Deutschfranzos, der als Volksmaler ein gewisses Ansehn gewonnen hat. Dieser Künstler, der seine Gegenstände vorliebig den Provinzen des Oberrheins entnimmt, verfolgt zunächst ein gewisses Ideal von Helldunkel, das er im reizenden Lichtspiel einer wechselnden Beleuchtung findet; dann sucht er eine in eigenthümlich akzentuirter Zeichnung ausgesprochne bäurische Grazie. Zwei Bilder der Louvreausstellung 1852, ein Brunnen in Obernay, von waschenden Mädchen umgeben, während der Hirt das Vieh durch die schmale Dorfgasse hintreibt, und eine badische Apfellese gaben Zeugniss von dieser ungewöhnlichen Manier, wobei etwas weniger Derbheit und Nachlässigkeit in der Ausführung zu wünschen blieb. Früher schilderte Haffner Menschengewächse verschiedner Striche. Vor einem Sexennium gelang ihm vorzüglich eine Gruppe katalonischer Kesselflicker, welches Bild der gemäldesammelnde Sänger Barroilhet um 500 Franken erwarb.

Hafner, ein in den Künstlerlexicis, wo man Kreter und Plether aufzunehmen pflegt, sehr benummerter Name, von dessen Trägern fast Keiner ein besondres Lumen der Kunst gewesen ist. Die ältern Hafner findet man auch Haffner geschrieben. Chorag derselben ist ein Briefmaler Jakob, welcher 1499 als Mitglied der

Ulmer Künstlerbrüderschaft (Wengenbrüderschaft) dokumentirt ist. Im dritten Zehnt des 17. Jahrh. erscheint ein Ulmer Melchior als Stecher zu Augsburg, dessen gleichnamiger Sohn allda das Fach sehr betriebsam fortsetzte. 1640—1702 fällt die Lebenszeit des Deutschitaliäners Enrico Hafner, des Sohns eines Schweizergardisten. Dieser zu Bologna geborne Heinrich übte die ornamentistische Malerei, worin er Proben zu Savona (in Santo Spirito) und zu Genua (in Palazzo Brignole) ablegte. Namhafter machte sich dessen Bruder Antonio (1653—1731), wie Enrico geschult bei Canuti zu Bologna. Dieser Anton lieferte viele Freskodekorationen für die Padri della Congregazione, die den sehr gefällig Kolorirenden in ihrem Kloster so stark hätschelten, dass der Geschmeichelte, hinsinkend unter Dank und Freude, selbst in die Kutte kroch. — Zwei Stempelschneider, Hermann und Heinrich H., Vater und Sohn, wirkten zu Nürnberg; erster, von dem man Medaillen mit der Chiffre *HH* findet, starb 1691 im Alter von 72 Jahren, letzter 1732 im Alter von 54 Jahren. — Ein Kupferstecher Joh. Kristof H. zu Augsburg, † 86jährig 1754, lieferte Porträt- und Fabelblätter, auch einige Landschaftkopien nach Roos. Er war wol Sohn und Schüler des jüngern Melchior H., der als Allerleistecher so fruchtbar gewesen.

Häfner, K., ein Landschafter der Münchnerschule, bekannt durch Schildrungen bairischer Gebirgstriche. 1853 gab derselbe zur Ausst. des Münchner Kunstvereins einen gelungnen Bergzug in grauem Wettermantel.

Hafnia, der latinisirte Stadtname Kopenhagens.

Hafod bei Aberystwith in Wales, Landsitz der Familie Jones. Ausser etlichen schönen Büsten von Nollekins und Chantrey findet man hier das unter dem Titel „*Southwark fair*" namhafte Gemälde von Hogarth.

Hagar. — Die rührende Geschichte der Hagar, die von jeher der Kunst willkommenen Stoff geboten, findet sich erzählt im 16. und 21. Kapitel des ersten Buchs Mose. Sara sah den Sohn der Aegypterin Hagar, den diese dem Abram geboren, und sprach zu Abram: Treibe diese Magd hinaus mit ihrem Ismael, denn dieser Magdsohn soll nicht erben mit meinem Sohne Isaak. Dies Wort aber missfiel Abram sehr um seines Sohnes willen. Aber Gott sprach zu ihm: Gehorche dem was dir Sara gesagt, denn in Isaak soll dir der Same genannt werden, auch will ich den Magdsohn zum Volke machen, darum weil er deines Samens ist! Da stand Abram morgens früh auf, nahm Brot und eine Flasche Wassers und legte das auf Hagars Schultern und hiess sie samt dem Knaben hinausgehn. Da zog sie hin und ging in der Wüsten irr bei Bersaba.

Nun komm, mein Kind! der Weg ist rauh und schwer,
Du hast nicht Hütte, Feld und Garten mehr,
Kein Tisch ist dir gedeckt, nicht steht bereit
Ein Lager dir, dich schmückt kein festlich Kleid.

Nicht wirst du Kanaans sanfte Traubenhöhn,
Nicht mehr des Jordans blaue Fluten sehn,
Dir säuselt nicht mehr Mamre's Palmenhain,
Rings starrt um uns der Wüste rauh Gestein.

Es geht dein nackter Fuss im heissen Sand,
Auf deinen Scheitel glüht der Sonne Brand,
Kein Vogel singt, nicht rauschen Quell und Baum,
Der Samum weht, der finstern Wüste Traum.

Jehovah! streng und hart ist dein Gebot.
Warum der Liebe Trennung, Schmach und Tod?
Der Liebe, die, ein schüchtern Kind, sich schmiegt
An ihren Herrn und ihm zu Füssen liegt.

Ha, Sara blieb bei ihm! sie ist sein Weib,
Er baut ihr Haus, er schmücket ihren Leib,
Sie geht geehrt und froh und stolz und reich,
Ihr Kind ist wie ein frischer Blütenzweig.

Liebt sie ihn mehr als ich die niedre Magd,
Von Haus und Hof hinaus in Schmach gejagt? —
Oh! — Düster ruht auf mir des Himmels Zorn,
Brennend im Herzen sticht der Wüste Dorn!

Mein armes Kind! wie bist du matt und müd!
Es bebt dein Knie, die Stirne brennt und glüht.
Komm an mein Herz! lehn' dich an meine Brust,
Mein Leben! mein Tod! mein Schmerz! all meine Lust!

Nimm diesen Trunk! — nun ist das Krüglein leer;
Dies Stückchen Brod — ich habe keines mehr; —
Dein Vater gab es uns, o segn' ihn Gott!
Auf auf, mein Sohn! uns treibet sein Gebot.

Da nun das Wasser in der Flasche auswar, warf sie den Knaben unter einen Baum und ging hin und setzte sich genüber in der Weite eines Bogenschusses und sprach: Ich kann nicht ansehen des Knaben Sterben. Und sie erhob ihre Stimme und weinete.

Ich legt' ihn nieder auf den Sand.
Was kann ich ihm geben?
Mein Auge, ich hab' es abgewandt, —
Zu Ende geht des Kindes Leben.
Und ist so jung, so morgenhell und schön!
Und soll nun sterben,
Elend verderben!
Ich kann, ich kann seinen Tod nicht sehn!

Ich sollte sehen wie sein Auge bricht?
Es war mein Stern, mein Freudenlicht.
Nun löscht es der Tod!
Und die Wangen wie Sarons Rosen so roth,
Sie sollen erblassen! —
Tod, Tod! du musst mein Kind mir lassen!
Was hat es gethan?
O fasse es nicht so grausam an!

Ich will mich werfen auf das Angesicht,
In Thränen will ich zerfliessen,
Ein Bächlein will ich auf dich niedergiessen —
O süsse Blume, verdorre mir nicht!
Weh, weh! auch diese Quelle ist versiegt,
Mein Auge ist trocken und leer,
Hat keine Thräne mehr! —
Was bleibt mir noch? — an dich geschmiegt
Will ich mit dir sterben,
Kläglich verderben!
Kein Mensch wird es sehn,
Spurlos wird unser Gebein verwehn!

Aber der Engel Gottes rief vom Himmel nieder und sprach zu ihr: Was ist dir, Hagar? Fürchte dich nicht, denn Gott hat erhört die Seufzer des Knaben. Steh auf und nimm ihn und führ' ihn an deiner Hand, denn ich will ihn zum grossen Volke machen.

Ha, welch ein Glanz, der rings umher sich breitet!
Wer kommt, der hell in weissen Kleidern schreitet?
Vor meinem Auge fiel des Todes Nacht,
Und wie aus bangem Traum bin ich erwacht.

Des Himmels Thüre seh ich aufgeschlossen,
Der Engel Gottes steigt, von Huld umflossen,
Herab zu mir, und seine Stimme spricht:
„Was ist dir, Hagar? auf! und fürchte nicht!

„Jehovah hat gehört des Kindes Flehen,
„Hat deine Liebe, deinen Schmerz gesehen;
„Es geht sein Geist auch durch der Wüsten Sand;
„Steh auf, nimm deinen Knaben an die Hand.



„Es soll die Kraft der Liebe nicht verwehen,
„In deinem Sohne soll sie neu erstehen;
„Aus ihm, der sterbend liegt in deinem Schooss,
„Macht Gott ein Volk, das mächtig wird und gross.“

Und Gott wendete ihre Augen, dass sie einen Wasserbrunnen sah. Da ging sie hin und füllte die Flasche und tränkte den Knaben.

Liege, mein Kind, auf dem kühlen Rand,
Ich bücke mich nieder,
Ich schöpfe mit freudezitternder Hand,
Und auf die welken versengten Glieder
Ström' ich ihn aus den erfrischenden Quell: —
Sein Antlitz wird hell —
Hell und frisch wie auf Hebrons Au
Die Lilie, wenn sie umfliesset der Thau.
Ihr süssen Lippen, nehmt hin den Trank!
O himmelvoller Augenblick!
Herz, mein Herz! ertrage dein Glück:

Mein Kind, ich seh' es trinken, trinken! —
Allvater, Dank!
Sieh, siehe mich niedersinken,
Jauchzend die Hände zum Himmel heben:
*Gerettet ist meines Kindes Leben!**)

Plastische Darstellungen der Hagar mit dem verschmachteten Sohne vom Frankfurter Eduard Wendelstädt (1836), vom Schweizer Heinrich Imhof, vom Kölner Karl Hoffmann (1847), vom Berliner Reinhard Begas (1852), vom Sachsen Wittich (1853) u. A. Weiten Ruf hat die Imhofsche Gruppe erlangt; sie ist eine ebenso ausdrucksvolle und ergreifende als in ihren Linien und Massen wolgeordnete, von lebendiger wahrer Formengebung ohne Nachahmung des Modells, fein und kräftig zugleich in jeder Bewegung. Dies Werk, wofür der Künstler eine ganze Reihe Entwürfe gemacht, aus welchen er das nach seiner Meinung Beste gewählt hat, ward ausgeführt für die Grossfürstin-Herzogin v. Leuchtenberg. - Vergl. den Art. „Gruppe", S. 134. Die sich schön in den Umrissen rundende Gruppe von Reinh. Begas, in Gips ausgestellt zu Berlin 1852, zeigt die arme verstossene Mutter niedergekniet bei dem verschmachtenden Sohne, der mit schlaffhängenden Gliedern und halbgebrochnen Augen im Schoose der Mutter ruht. Das leere Trinkgefäss liegt am Boden, und vergebens, will es scheinen, wendet das kummervolle Mutterauge sich nach oben, um einen Trunk für den Verdürsteten zu erflehn. Dieser Ausdruck wirkt um so ergreifender, da der Künstler die Noth der Mutter in ihrer ganzen Tiefe geschildert hat, ohne sich zu Uebertreibungen hinreissen zu lassen. Die Gruppe des Sachsen Wittich, ausgestellt zu Rom 1853, wird uns als so meisterhaft in der Auffassung, als so entschieden in der Karakteristik bezeichnet, dass dies Werk des jungen Bildners wol nächsten Platz nach der Hagargruppe des Meisters Imhof nehmen dürfte.

In Gemälden und Zeichnungen ist keiner der mancherlei Momente der Hagargeschichte, die in den Kapiteln 16 und 21 des 1. Buchs Mose zu erlesen sind, unbehandelt geblieben; doch haben sich auch die Maler viel lieber für den rührenden als für den beischlafduftenden Theil der Historie interessirt. Am Häufigsten sind daher die Momente der Verstossung, der Kindverschmachtung und der Engelserscheinung in der Wüste geschildert worden. Eine vorliebige Auffassung der Beischläferin ist nur in gewissen Malerblättern zu verspüren, die von Händen früherer, besonders deutscher, unter derberer Gesittung stehender Bearbeiter der Historie herrühren. Zur grossen Summe von Farbenschildrungen der Magdgeschichte zählen nur wenige, welche das Kebsverhältniss zu Sinnen führen; fast alle grössern Gemälde schildern die schönern Momente der Dulderin, der leidenden hartgeprüften Magd.

Von Georg Pencz (1500—1550) der auf dem Bett sitzende Abram in Umfangung der Hagar. Malerstich. — Verstossung der Magd mit dem Sohne. Malerstich.

Von Federigo Baroccio (1528—1612) Hagar mit Ismael in der Wüste: Tränkung des Verschmachteten. Gemälde in der Dresdner Gallerie, stichbekannt durch Giovita Garavaglia. Holzschnitt im Art. „Dresden."

Von Rubens (1577—1640) Verjagung der Hagar. Genrehaftes Gemälde in der Grosvenorgallerie zu London. Sara, vor der Thür stehend, verfolgt die Ausgewiesene noch mit Drohungen.

Von Giovanni Lanfranco (1581—1647) Hagar, welcher der Engel den Quell zeigt. Ueberlebensgrosses Kniestück in der Münchner Pinakothek. Mit offenem Munde, wie sich Menschen bei heftiger Verwundrung, bei grossen Ueberraschungen zu zeigen pflegen, sehen wir Hagar hinübergewandt nach dem unverhofften Engel, welcher freudestralend auf die rinnende Quelle weist. Der todblasse Ismael, noch lechzend vor brennendem Durst, zeigt mit dem Finger auf die vertrocknete Zunge. Bravourbild, wirkend mit der Bestimmtheit weniger unstudirter Pinselstriche, mit den breiten Lichtern und Schatten und dem weiten Gewandwurf.

Von Guercino (1590—1666) die Verstossung der Hagar. Namhaftes Gemälde in der Brera zu Mailand. Hauptstich von Robert Strange. Holzschnitt im Künstlerartikel.

Von Andrea Sacchi (1600—1661) Hagar in der Wüste vom Engel getröstet. In Crozats Samml. befindlich gewesnes Bild, stichbekannt durch Ch. Simonneau.

Von Rembrandt (1608—1669) Hagar in der Einöde, weinend an einem Baume, ohne den rettenden Engel zu sehn. Gemälde in der Gall. Schönborn zu Wien, stich-

*) Vergl. die poetische Parafrase, welche Katharina Diez nach den Bibelworten im Morgenblatt 1850 gegeben hat.

bekannt durch ein treffliches Schwarzkunstblatt. — Verstossung der Hagar, Malerblatt. Abram in orientalischem Kostüm steht inmitten des Bildes vor der Hausthür; rechts entfernt sich seine Magd unter Thränen. Den Ismael sieht man vom Rücken rechts zur Seite des Patriarchen, während Sara im Fenster und Isaak unter der Thür liegt, aus welcher ein Hund kommt. Rechts oben die Bezeichnung: *Rembrandt f.* 1637.

Von Luca Giordano (1632—1705) Vertreibung der Hagar. Gemälde in der Dresdner Gallerie.

Von Kristian Wilh. Ernst Dietrich (1712—1774) Hagar durch Sara vorgeführt dem Abram. Stichbekannt durch J. G. Wille.

Von August Richter (1801—?) die Erscheinung des quellzeigenden Engels, stichbekannt durch Stölzel. Holzschnitt auf S. 302.

Von K. van Beveren (gest. 41jährig 1850) eine Hagar im Besitz eines Rotterdamer Kunstfreundes, eins der letzten Werke dieser gediegenen Malerkraft.

Von Gräfin Julie Egloffstein, einer ausgezeichneten Dilettantin, die Irrende in der Wüste, zu Rom gemaltes Bild, anziehend nicht minder durch die Wärme und Wahrheit des in Hagars Miene und Attitüde lebendig ausgesprochnen Gefühls wie durch die Vorzüge des Kolorits. Soviel uns bekannt, ist das schöne Werk nach Petersburg in den Besitz des thronfolgenden Grossfürsten gekommen.

Von Emil Jacobs Hagar mit Ismael im Kunstvereinsmuseum zu Karlsruhe, stichbekannt durch W. Hessiöhl.

Von Kristian Köhler die Magd in der Wüste mit dem verschmachtenden Sohn auf dem Schoose, ausgestellt 1844, aufgenommen 1845 in die Vereinsgallerie zu Düsseldorf. Es ist ein sogen. Kniestück in Lebensgrösse, ausgezeichnet durch ernste studirte Zeichnung, durch tiefe ergreifende Wahrheit des Ausdrucks, namentlich in dem rettungsuchenden Antlitz der Mutter, durch Einfachheit und Würde der Darstellung und jeder Bewegung. Auch die Anordnung im Ganzen wie in den einzelnen Theilen (Gewandung etc.) stimmt mit der höhern religiös-poetischen Auffassung des Bildes überein; der Modellirung und Färbung aber bleibt etwas mehr Kraft zu wünschen. Stich von J. Felsing.

Von Giovanni Monti Hagar mit ihrem Sohn in der Wüste, ausgestellt 1845 zu Mailand. Verdienstvoll durch die scharfe Ausprägung der Seelenzustände. Nicht in dem Kopfe des Knaben allein, sondern in seinem ganzen Körper ist das Hinsterbige des Verschmachtens ausgedrückt wie in den Zügen und der Gebärde der Mutter die grässliche Verzweiflung; nur schadet dem sonst guten Kolorit der Figuren die ziegelrothe Luft, welche eher kalt als brennend über der Wüste lagert.

Von Friedrich Overbeck die Vertreibung der Hagar, unvergleichlich schönes Bild im Besitz eines Hamburgers. Herrlich vor allen die Figuren der Verstossenen; schön sodann die der Sara und des Isaak, deren Antheil an der Handlung dadurch menschlich gemildert erscheint, dass sie so aufgefasst sind, als hätten sie fast wider Willen den Abram dazu getrieben, als machten sie sich selbst nun trübe Gedanken darüber. Isaak fällt der Sara um den Hals, als woll' er sie trösten und zeigen, dass er ihr bleibe, und als freu' er sich zugleich, dass er sich nicht in die Wüste zu begeben brauche.

Von Eduard Schaller die Vertriebene in der Wüste. Komposition für das Album des Erzherzogs Ludwig.

Von Karl Steuben: Abram, welchem Sara die Hagar vorstellt, stichbekannt durch Rollet.

Hagedorn, Kristian Ludwig, ein als Vorläufer Winckelmanns zu beachtender Kunstschriftsteller des 18. Jahrh., zugleich Dilettant in der Aetzkunst. Er war aus Hamburg gebürtig und jüngerer Bruder des bekannten Liederdichters, stieg auf diplomatischer Laufbahn bis zum geheimen Legationsrath und starb 1780 zu Dresden als Direktor dasiger Kunstakademie, die unter seiner Leitung sich unstreitig besser befand als unter Malerzeptern. 1762 erschienen von ihm zu Leipzig: *Betrachtungen über die Malerei*, in zwei Theilen, welches Werk durch Huber ins Französische übertragen ward. 1797 erfolgte durch Torkel Baden die Herausgabe der *Briefe über die Kunst von und an Chr. L. von Hagedorn.*

Hagemann, Friedrich, Bildhauer aus der Schule Gottfried Schadows, gest. 33jährig zu Berlin 1806. Sein künstlerisches Vermögen zeigte sich vornehmlich in Darstellungen der Jugendreize des weiblichen Körpers, z. B. in den Bildungen einer ruhenden Najade (1802) und einer ruhenden Bacchantin mit Schale und Kanne (1804). Unter seinen Basreliefen hoben sich hervor die Darstellungen des Perikles und des Alexander, namentlich seitens der geschmackvollen Gewandbehandlung. Auch seine Porträtbüsten, darunter eine des Filosofen Kant, erfreuten sich grossen Beifalls.

In den J. 1802 und 3 befand sich Hagemann als preuss. Pensionär zu Rom, wo er mit Thorwaldsen in Berührung kam. Gemahnt durch den Ablauf seines Kopenhagner Stipendiums, dachte Thorwaldsen ernstlich an die Heimreise nach Dänemark, daher er mit dem preussischen Bildhauer, welcher Rom unter damaligen Zuständen ebenfalls lieber verlassen wollte, eine Verabredung traf zu gemeinschaftlicher Reise. Schon hatten sie mit einem Vetturin den Vertrag geschlossen, und am bestimmten Morgen um Mitte März 1803 hielt der Wagen vor Thorwaldsens Wohnung in der Via felice. Der Koffer war an den Wagen festgeschnallt, Thorwaldsen stand fertig zur Abreise, — nur Hagemann liess auf sich warten. Endlich erschien der Preusse, aber um zu erklären, dass er heute unmöglich abreisen könne, weil er seinen Pass nicht in der gehörigen Ordnung habe. Thorwaldsen wollte nicht allein reisen; die Reise musste also bis nächsten Morgen verschoben werden, was alle Flüche des Vetturins nicht ändern konnten. Im Laufe desselben Vormittags erschien Sir Thomas Hope, der englische Bankier, im Studio des Reisefertigen, um das ihm gerühmte Modell des Jason zu sehen und sofort die Ausführung in Marmor zu bestellen. Dies entschied Thorwaldsens Verbleiben zu Rom, und so war Hagemanns verzögerter Pass die Brücke geworden zu Thorwaldsens englischer Rettung.

Hagen, sechs Stunden von Elberfeld liegende Stadt an der Volme und Empe, berührt durch die Eisenbahn von Dortmund nach Düsseldorf. Man befindet sich hier auf Boden der Sage und Geschichte. Hagen hatte, so berichtet die Sage, einst ein Goldbergwerk; als aber einst ein junger Bergmann auf eine ungerechte Weise zum Feuertode verurtheilt wurde, da ging die Mutter desselben während eines furchtbaren Gewitters, einen Korb voll Mohnsamen auf ihrem Haupte, den Goldberg hinan und sprach dreimal einen Fluch aus über das Gold, das ihren Sohn gemordet habe. Darauf stürzte sie den Korb in den Schacht, aufdass das Gold so viele tausend Jahre verborgen bleibe, als Mohnkörner im Korbe. Rothe und blaue Flammen fuhren aus dem Abgrund hervor, die Erde erbebte und Schacht und Stollen stürzten zusammen. — In Hagens Nähe liegt Limburg an der Lenne mit dem Schloss der Familie Bentheim-Tecklenburg-Rheda auf steiler Waldhöhe. — Aussicht gegen Süden ins Thal der Milspe.

Hagen, Ernst August, Professor der Kunst- und Literaturgeschichte zu Königsberg, geb. daselbst 1797, bekannt als Dichter und Kunstschriftsteller, Stifter des Kunstvereins (1831) und des öff. Museums seiner Vaterstadt, Vorstand der 1844 gegründeten Alterthumsgesellschaft Prussia und Herausgeber des Organs derselben, der „Neuen preuss. Provinzialblätter“ (seit 1846), in welchen sich von ihm viele die Provinz betreffende Aufsätze meist kunstgeschichtlichen Inhalts finden. Beliebtheit erlangten seine *Künstlergeschichten aus dem* 15. *und* 16. *Jahrhundert Deutschlands und Italiens,* welchen er später Einzelbeschreibungen von Künstlerleben der Gegenwart folgen liess. Jene Künstlergeschichten begann er mit der Schrift „*Norica*“ (Breslau 1827), welche dem Nürnberger Kunstleben gewidmet war und 1851 eine englische Uebersetzung erfuhr. Dieser Schrift folgte die „*Chronik seiner Vaterstadt vom Florentiner Ghiberti*“ (Leipzig 1833), worin ein bedeutendes Stück der Kunstgeschichte jener Republik romanartig verarbeitet ist. Diese sogenannte Kronik, wovon 1845 eine italiänische Uebersetzung erschien, verleitete durch ihre geschickte Behandlung gar Viele zu der Meinung, als habe Hagen dabei eine ächte von Ghiberti aufgefundne Handschrift zugrundegelegen. Weiter erschienen die „*Wunder der heil. Katharina von Siena, nacherzählt etc.*“ und „*Leonardo da Vinci in Mailand, nach dem Italienischen*“ (beide Schriften zu Leipzig 1840). Sodann veröffentlichte er mehre in der deutschen Gesellschaft zu Königsberg gehaltene Vorträge, z. B. über *Reiterstatuen*, über *Albert Thorwaldsen* und *Peter Cornelius* (Königsberg 1844). Im J. 1853 erschien sein Schriftchen „*über eine Composition: Gesetz und Gnade von Lucas Cranach dem ältern, zum Andenken an den vor* 300 *Jahren am* 16. *Oct.* 1553 *in Weimar verstorbenen Meister in öff. Versamml. in Königsberg vorgetragen.*“ Selben Jahrs liess August Hagen wieder zwei anziehend geschriebene Künstlergeschichten erscheinen, die Lebensbeschreibungen des *Malers und Kupferstechers Lowe* und der *Miniaturmalerin Knorre.* (Besondrer Abdruck aus dem dritten Bande der „Neuen preuss. Provinzialblätter.“)

Hagen, Dr. G., k. preuss. Oberbaurath zu Berlin, einer der bedeutendsten Wasserbaumeister unsrer Zeit, auch namhaft als Autor durch sein grosses *Handbuch der Wasserbaukunst,* dessen erste Abtheilung (ein Band mit 21 Kupfern in Folio) den Bau an den Quellen, dessen zweite (eine dreibändige mit 56 oder 57 Kupfertafeln) den Bau an den Strömen und Kanälen und dessen dritte die Hafenbaukunst abhandelt. (Im Bornträgerschen Verlage zu Königsberg.) Der-

zeit ist G. Hagen beauftragt mit der Bauleitung des ersten Kriegshafens, den sich Preussen an der Jahde im Oldenburgischen anlegt.

Hagen, Julie, talentvolle Schülerin August Riedels zu Rom. Ihre „römischen Modellstudien", die man 1854 zu München sah, zeugten von tüchtigem Naturalismus und Sinn für brillante Lichtwirkung, liessen aber wünschen, dass Fräulein Julie den Körpern, die sie so schön ins Licht zu stellen versteht, noch einen starken Zusatz von feiner Karakteristik gewähre.

van Hagen, Jan, ein Landschafter aus der Gegend von Kleve, in Blüte um 1650, † 1662. Von ihm finden sich in verschiednen Gallerien Schilderungen der Striche von Kleve und Nijmwegen. Im Berliner Museum zwei Stücke dieses Hagen, welche eine dem Paul Potter verwandte Richtung kundgeben. Das eine gibt einfaches Abbild einer flachen nordischen Gegend, in welcher sich bis in die Ferne etliche Anhöhen hinziehen. Im Mittelgrunde ein schiffetragender Fluss, an dessen reichbewachsnen Ufern Gebäude stehn. Der Vorgrund mit Bäumen und Wiese, auf welcher Kühe und Schafe theils weiden theils ruhepflegen. Dies Bild ist von ziemlich strenger Behandlung, aber beachtenswerth durch die unbefangne Naturnachahmung. (Auf Holz gemalt 1′ 10″ hoch, 2′ 8″ breit.) Das andre zeigt eine mit schönen kräftigen Baumgruppen bekrönte Höhe, von welcher ein Wasser niederströmt. Unter der Felspartie Kühe und Ziegen in Weidung. Auf der Strasse daneben ein Eseltreiber. Der Hintergrund eine Ebene mit Gewässer, begrenzt von fernen Bergen. Zarter im Tone, spricht dies Bild durch seine kühle Luftstimmung an. Das weidende Vieh von meisterhafter Darstellung. (Gemalt auf Leinwand, 2′ hoch, 2′ 5″ breit.) Im Louvre ein Landschaftstück, welches durch Vieh auf der Wiese und durch Reisende auf einem von Bäumen eingefassten Wege belebt wird, ausgezeichnet durch Wahrheit, schöne Beleuchtung und fleissige Ausführung.

von Hagen, Busso, Dichter und Zeichner, * 25. August 1809 zu Brandenburg, † 25. Oktober 1842 zu Köln als Leutnant des 28. preuss. Infanterieregiments, begraben auf dem Friedhofe zu Melaten, wo ihm ein einfach schönes Denkmal, geschmückt mit Leier und Schwert, mit dem Wappenschild und dem Namen in altdeutschen Schriftzügen, durch Beisteuern seiner zahlreichen Freunde gesetzt ward. Von seinen Gedichten wird fortleben sein schönes Dombauwerkgesellenlied:

Wenn am Dom der Chor erglüht
etc.

Mit diesem Liede, dessen erster Druck in der Kölner Zeitung vom 29. April 1841 vorliegt, feierte Busso den Entschluss des Domvereins, diesen herrlichen Tempel fortzubauen. — Zu seinen Kunstversuchen gehört sein lithografirtes Selbstbild, ein sehr seltnes Blatt in Viert, ohne alle Schrift und Bezeichnung. Es zeigt ihn in der Uniform seines Regiments; sein Haupt ist nach links gewandt, die Brust ganz von vorn genommen; auf den Epauletten die Ziffer 28. Seine Nase ist stark gebogen, sein Schnurrbart lang. — Bei seinem Hinscheiden wurde sein Bildniss für einen grössern Kreis seiner Freunde und Verehrer durch E. Lotz aus Düsseldorf gezeichnet und steingravirt; es ist ein Brustbild der Leiche auf dem Sterbelager mit dem Kölnerdom im Hintergrunde. Unten als Facsimile der Handschrift Busso's eine Strofe jenes Domliedes:

Und so oft das Lied erschallt
etc.

von der Hagen, Friedr. Heinrich, * 1780 zu Schmiedeberg in der Uckermark, seit 1810 Professor der deutschen Sprache an der Hochschule Berlins, einer der schriftstellerisch bethätigtsten Germanisten, hier in Nennung kommend mehrer Schriften wegen, welche die Kunst mitberühren. Er machte sich verdient als Herausgeber des *Museum für altdeutsche Literatur und Kunst,* wovon 1809—11 zu Berlin zwei Bände erschienen, und der *Sammlung für altdeutsche Literatur und Kunst* (Breslau 1814). Im Jahr 1844 erschien zu Berlin seine Abhandlung *über die Gemälde in den Sammlungen der altdeutschen lyrischen Dichter, vornehmlich der Manessischen Handschrift.* In Viert, mit fünf Kupfern.

von Hagenau, Nikolaus, ein Strassburger Künstler um 1500. welcher zugleich seinem Zeit- und Stadtgenossen Veit Wagner Ausgezeichnetes in der Bildnerei leistete. (Vergl. Strobel: Geschichte des Elsass III.) Sein Werk war der 1501 vollendete Hochaltar des Strassburger Münsters, welcher 1724 in die Ersteiner Kirche gebracht und später zerstört ward. — Fritz Hagenauer von Strassburg, der um 1530 zu Augsburg bildhauerisch wirkte, war wol Sohn jenes Nikolaus.

Hagenauer, Joh. Baptist und Wolfgang, Gebrüder, Nachkommen des Nikolaus von Hagenau. Der Aeltere dieser Künstlergebrüder, Wolfgang, lebte [illegible] 1726 bis 1801; nach den kargen Notizen, die wir über ihn haben, scheint er von [illegible] Bildne-

rei zum Baufach übergegangen zu sein, wenigstens starb er als Bauverwalter zu Salzburg. Künstlerisch bedeutender trat der Jüngere hervor, der Bildhauer Johann Baptist, * 1732 zu Strassburg, † 1810 zu Wien als dirigirender Professor der Graveurschule dasiger Akademie. Gleich seinem Bruder war er Schützling des Fürsterzbischofs von Salzburg, des Grafen Sigismund von Schrattenbach, als dessen Hofstatuar er lange zu Salzburg wirkte. Seine Vorbildung hatte er zu Wien, seine Ausbildung zu Rom und Florenz empfangen, wo er mit Preisen gekrönt ward. Mit seinem Bruder bethätigte er sich am Ausschmuck des neuen Sigmundsthores zu Salzburg. Ueber dem Zugange von der Stadtseite sieht man in Medaillon das halberhabene Brustbild genannten Erzbischofs, des Thorerbauers, mit der Beischrift: *Te saxa loquuntur!* und hübschem ornamentistischen Beiwerk, welche Arbeit um 1760 fällt. Ueber dem Ausgange nach der sogen. Riethenburg steht in Blende die weissmarmorne Bildsäule St. Sigismunds, die ebenfalls von der Hand des Johann Baptist herrührt.

Hagenberg im Mühlkreise Oberösterreichs. Ansehnliches Schloss mit einer durch Eugen Maurer von Hohenstein erbauten Kapelle von 1676. Im weitläufigen Schlossgarten ein gerühmtes Denkmal der Gräfin Anna Maria Thürheim.

Hagendenkmal bei Sambleben im Braunschweigischen. Zur Erinnrung an den Ritter von Hagen, der im J. 1517 dem berüchtigten Dominikaner Johann Tetzel das sündenfrei machende Geld in den Kasten warf und diesem Brandschatzer des dummgläubigen Volkes dann den ganzen Ablasskrämpel auf der Strasse abnahm, war seit jenen Tagen unweit Sambleben im Elm ein hoher bemooster Stein werthgehalten worden. „In letzter Zeit“, schrieb man 1845, „hat ein Mann von der hohen Landesregierung jenen Platz erbeten und erhalten, auf welchem er gegenwärtig aus eigenen Mitteln ein grösseres Denkmal mit Zuziehung eines ausgezeichneten Architekten errichten lässt. Dieses Denkmal erhält die Gestalt einer kleinen, mit Thurm versehenen gothischen Kapelle ohne sichtbaren Eingang, in deren Mitte eine steinerne Erinnrungstafel mit einer Inschrift, welche durch zwei die Fenster vertretende Oeffnungen deutlich zu lesen ist, aufgestellt werden wird. Unter den Fensterbögen wird man den Ablasskasten Tetzels, welcher sich gegenwärtig in Ulm befindet, nach einer treuen Kopie in Stein gehauen erblicken, und über den Spitzbögen die Wappen des Ritters v. Hagen und des Begründers. Das ganze Denkmal, in einem eben so einfachen als edeln Stile gehalten, wird aus dem naheliegenden grossen Steinbruch, welcher treffliche Quadern liefert, errichtet und in architektonischer Hinsicht noch deshalb merkwürdig sein, weil ausser dem Stein nicht Holz noch Eisen oder irgend ein andres Material zum Bau benutzt wird.“

Hagenfurter, Ulrich, ein Würzburger Schnitzkünstler zur Zeit des namhaftern Meisters Tilmann Riemenschneider. Ulrich wohnte auf dem Bruderhofe zu Würzburg und arbeitete Mehres für dasige als Schmuckbau berühmte Marienkapelle. Vgl. Karl Beckers „Nachrichten über ältere Künstler in W.“ im Holbeinjahrgang des Deutschen Kunstblattes, Nr. 50.

Hagenohsen oder Hagenossen, am rechten braunschweigischen Ufer der Weser, mit dem Schlosse der sonstigen Grafen von Eberstein. Weiterhin liegt links mit spitzem romanischen Kirchthurm der ebenfalls braunschweigische Marktflecken Grohnde, in dessen Nähe der Bischof v. Hildesheim am 9. April 1422 durch Herzog Wilhelm v. Braunschweig mit herben Schlägen gemahnt wurde, dass Petri Nachfolger das Schwert in der Scheide lassen soll. (Daselbst auch Denkmal jener Schlacht.)

Hagensdorf im Aargau, eins der Dörfer um Olten und Aarau, die sich durch uralte Kirchen und durch die Strohdächer der Bauernhäuser auszeichnen. Zu Hagensdorf sieht man Strohdächer mit dickem grünen Moos bewachsen, aus welchem Erlen- und Birkengebüsch nebst zahlreicher andrer Vegetation bis zur Höhe von zehn Fuss lustig und wolgemuth emporwuchert, während die niedrige, vor Alter braunschwarz gefärbte Hütte fast unter der Last zu erliegen scheint. Dies sehr malerische Moment sollten die Landschafter, welche in der Schweiz naturnippen, sich nicht entgehen lassen.

Hagerich, Glasmaler von Chur in Graubünden, Zeit- und Fachgenoss des Schaffhäusers Abel Stimmer, s. den Kantonartikel in B. V. S. 501.

Haghe, Louis, ein aus Tournai stammender Künstler zu London, Ehrenmitglied der belgischen Kunstakademie zu Antwerpen, trefflicher Bautenmaler in Wasserfarben und zugleich einer der vorragendsten Meister im Fache der Steinzeichnung. Populär hat sich der aquarellirende Haghe durch die Wahl seiner Gegenstände gemacht, die er zumeist aus den mittelalterlichen Kirchenbauten nimmt, worin er das romantisch-poetische Element, was für den Maler un-

mittelbar passt, schon fertig vorfindet. Dass er auch Profanarchitekturen sein Augenmerk schenkt, bezeugen Schildereien seiner Hand wie jene im J. 1846 ausgestellten, welche den Saal im Hause der Brauerinnung zu Antwerpen und die Treppe in selbem Gebäude abschildern. Weit allgemeiner bekannt ist aber der genialisch steinzeichnende Haghe, der uns seit 1840 zahlreiche Leistungen anziehendster Art gebracht hat. Sein erstes Hauptwerk in dieser Technik waren die *Picturesque Sketches in Belgium and Germany*, 26 getönte Steinblätter mit gehöhten Lichtern, in Grossfolio. (London 1840.) Eine andre Hauptleistung sind seine nach Roberts steingezeichneten *Sketches in Egypt and Nubia*, 100 Tafeln, zum Theil kolorirt, zum Theil in verschiedenen Tönen gedruckt. Die Ausführung der von Roberts mit grosser Sorgfalt und karakteristischer Auffassung entworfenen Zeichnungen ist durchweg eine sehr fleissige und gelungene und entbehrt auch jenes behaglichen Glanzes nicht, welcher den englischen Prachtwerken eigenthümlich zu sein pflegt, aber anderwärts nicht nachgeäfft werden sollte. Der volle Titel dieses grossartigen und umfassenden Werkes, das in 21 Heften erschien, lautet: *Roberts Sketches in Egypt and Nubia, with historical descriptions by Wm. Brokedon F. R. S., lithographed by Louis Haghe. London, Francis Graham Moon.* (*Part. I—XXI. fol.* 1848—49. Preis bei Gropius in Berlin: 147 Thaler.) Im J. 1852 erschien von Louis Haghe ein Steinblatt allergrössten Querfolio's nach einem Gemälde des David Roberts: *the Destruction of Jerusalem by the Romans under the Command of Titus.* (Bei Rud. Weigel in Leipzig Preis des farbengedruckten Blattes: 30 Thaler.) 1853 sah man Haghe zu Reinhardsbrunn im Thüringerland, wo er Sr. Hoheit dem Herzog v. Koburg und Gotha einige neue Aquarellarbeiten überreichte. Die dort versammelte Tafelrunde von Fürstlichkeiten, Gelehrten, Dichtern etc. sprach sich entzückt aus über die grosse Virtuosität des Aquarellisten und war ganz überrascht von der Ausbildung, welche diesem Zweige der Malerkunst durch das Talent des noch jungen Künstlers gegeben worden.

Hagia Bema, das Sanktuar byzantischer Kirchen. In Justinians Musterkirche zu Konstantinopel war die Hagia Bema abgeschlossen durch eine Wand von Zedernholz, die mit zwölf gekuppelten silberbelegten Säulen sowie mit Medaillons geziert war, welche die Bilder der Muttergottes, der Apostel, der Profeten und des Heilands enthielten; darüber sah man das Monogramm Justinians und seiner Gemahlin Theodora. Diese Wand, Ikonostasis genannt, hatte drei Thüren, wodurch man vom Schiff ins Sanktuar gelangte. Die Mittelthür war höher angelegt; alle drei Pforten aber waren mit prachtvollen Vorhängen geschlossen. Die Sanktuarapside schloss sich oberhalb mit einem Halbkugelgewölbe ab und drei Fenster (zu Ehren Gottes, des Sohnes und des heil. Geistes) leiteten die Morgensonne ins Innere, in dessen Mitte die Hagia Trapeza, der heilige Tisch, der Altar, stand. Dieser Altartisch sollte werthvoller als Gold sein, und so bereitete man eine Mischung von Perlen und Demanten, von Gold und Silber, von Gusseisen und Platin, und schmolz alle diese Materialien ineinander. Der vertiefte Theil des Tischaltars war mit den kostbarsten Steinen ausgelegt; der Boden, worauf er stand, war mit Goldplatten belegt; den Tisch selbst trugen vier goldene Säulen. Darüber erhob sich das Ciborium thurmförmig; vier Silbersäulen dienten vier Silberbögen zur Stützung, auf welchen Bögen eine goldene, mit Goldlilien verzierte Kuppel ruhte. In der Lilienmitte befand sich als Bekrönung eine 118 Pfund schwere Goldkugel mit einem 80 Pf. wiegenden Goldkreuze. Die konkave Oberfläche der Kuppel war als Himmelsgewölbe gemalt. In diesem thurmähnlichen Behältnisse bewahrte man das heilige Abendmahl in einer Pyxis (Kästchen) oder in einem taubenförmig gebildeten Gefäss auf. Behänge dienten dazu, die Interkolumnien des Ciborium zu öffnen und zu schliessen. Im Halbrundtheile des Sanktuars endlich, in der Apside, standen der Thron des Patriarchen und die sieben Sitze der assistirenden Priester, alle hergestellt aus vergoldetem Silber. Rechts von der Apsis befand sich das Diakonikon, der als Sakristei dienende Saal, wo die Kirchengeräthe und Priestergewänder ihren Bewahrort hatten, wo auch das geistliche Gericht seine Sitzungen hielt und die Betten für das Kaiserpaar zum Ausruhen nach dem Gottesdienste bereitstanden. Links von der Apside lag ein andrer Saal, wo man Gefässe bewahrte und ebenfalls Betten, aber für hinzulegende Leichname, standen.

Hagia Sophia, die Sofienkirche Konstantinopels; s. den Stadtartikel.

Hagia Trapeza, der Altartisch des Allerheiligsten der byzantischen Kirchen. Vergl. den Art. „Hagia Bema."

Hagmann, Albert, Kölner Glockengiesser um 1523. Sein Werk ist der damalige Umguss der Glocke „*Christina*" der Abteikirche St. Pantaleon, worüber die in Merlo's Nachrichten mitgetheilte Inschrift Gewissheit gibt.

v. Hagn, Louis, ein sehr tüchtiger Genremaler unsrer Zeit, deutschen Geblüts und deutscher Bildung, als Kolorist ausgebildet in der vlämischen Schule von Antwerpen. Dieser Künstler von frischem und kräftigem Talent wählt gewöhnlich niederländische Sujets und Kostüme, welche unter seiner Hand bei frischer, nur etwas weicher verschwommener Färbung zu glücklichem anziehenden Ausdruck kommen. Ein lauschender Spion (ausgestellt zu Berlin 1848), Folgen des Spiels (ausgestellt zu Magdeburg 1849, durch Verloosung dem Baumeister L'hermet zugefallen), Familienbeisammensein im Innern (ausgestellt zu Berlin 1850), ein Wucherer, dem ein leichtlebender und später vielleicht schwerwiegender Kavalier eine Wechselverschreibung ausstellt; ein Alchymist in seiner faustischen Klause, welche dem Künstler volle Gelegenheit gibt, sich in Retorten, Kräutern, Fiolen, Trichtern, Pergamenten, Kannen, Gläsern mit allerlei Gebräu, kurz in allem Vorväterkrame so recht auszulassen; dann wieder ein junger Gelehrter, vielleicht auch Dichter, der in Dürftigkeit zu leben scheint und in der Wiege sein Kind, seine Freude, und im Haupte die Gedanken und Sorgen wiegt; vlämische Bauernscenen etc., — das sind die Stoffe, welche Louis von Hagn mit Erfolg handhabt.

Hahn, Sinnbild von Licht und Tag. Heilig war der Hahn den Sonnengöttern, dem Helios und dem Foibos Apollon, dann dem Götterboten und Handelsgotte Hermes; geopfert ward er dem Heilgotte Asklepios und den Nachtgöttinnen. Die Frühbilder des h. Petrus, namentlich an Sarkofagen aus ersten Kristenzeiten des Römerreichs, zeigen den Apostel mit dem Beibilde des Hahns, der an die Kristverleugnung erinnert und damit das Mahnbild der Wachsamkeit im Glauben gibt. In mittelalterlichen und neuern Darstellungen tritt bei St. Peter das Hahnbild gegen das Schlüsselbild zurück; dagegen haben den Hahn regelmäsig zwei andre Heilige neben sich: St. Marius der Eremit und St. Vitus (Veit). Marius siedelte zu Mauriac in der Auvergne, und man erzählt, dass einst, als sein Leichnam in Prozession herumgetragen ward, ein Hahn sich daraufsetzte, der dann weder krähen mehr noch fliegen konnte. St. Veit, der unter Diokletian im Oelkessel gemarterte Knabe, Patron von Sizilien, Sachsen und Böhmen, hat den Hahn neben sich, weil er als Schutzpatron gegen den Langschlaf verehrt ward. — Welche Rolle der Hahn im deutschen Heidenthum gespielt, erhellt noch aus vielen Sagenklängen sowie aus hie und da fortvererbten Bräuchen, z. B. aus dem des Hahnenschlagens. Unsre Aufzeichner alter Sagen und Sitten berichten von vielen deutschen Orten, dass dort am Johannistag ein Hahn erschlagen oder erstiegen werde. Da der Hahn oder Gockel, weil er den Tag ankräht, das lichtverkündende Thier ist, so lässt sich seine althergebrachte Opferung im Sommersolstitio nur in Beziehung zu diesem Sonnenstande denken. Den Gegensatz zum Hahn, dem Licht- und Sommerthier, gibt das Schwein, das als Nacht- und Winterthier zu Weihnachten geschlachtet wird, daher der heilige Juruleber, das im Wintersolstitio geopferte Schwein, nicht mindere Rolle spielt wie der im Hochsommer geopferte Hahn. Hahnsagen mundlaufen in ganz Deutschland, besonders häufig aber im Altbairischen. Ein Hahn kräht aus den Tiefen des Frauenloches im Staufen bei Reichenhall, aus dem Engelsteine bei Bergen, aus den Schlossbergen von Grünwald, Tegernbach, Teisbach etc. Für den Kräher aus den Tiefen der Schlossberge gibt den wichtigsten Beleg das berühmte Nordlands-Lied Völuspâ, dessen Inhalt bekanntlich in sehr hohes Alter reicht. Vala sagt, dass bei Untergang der Welt drei Hähne krähen werden, der glanzrothe Hahn Fialarr, der goldkammige bei den Asen und der schwarze Hahn in den Sälen der Hel auf der Erde Nieden. Strofen 38 und 39 jenes Liedes lauten hochdeutsch:

Sass dort auf dem Hügel
und schlug die Harfe
der Nymfe Wächter,
der frohe Egdir.
Sang über ihm
auf dem Vogelbaum
der glanzrothe Hahn,
der Fialarr heisst.

Sang bei den Asen
der Goldkamm,
der weckt die Helden
des Vaters der Heere,
aber der andre singt
auf der Erde Nieden,
der schwarze Hahn
in den Sälen der Heliar.

Den Hahn finden wir noch in andern 'germanischen Schriftdenkmälern der Vorzeit. Von Mitternacht bis zum ersten Kraht des Schwarzhahnes sitzt Faraildis auf Eichen und Haselstauden. Die ebenbekehrten Wenden errichteten Kreuzbäume, brachten aber als heimlich noch heidnisch Gesinnte zuoberst auf der Stange den Wetterhahn an. Guibertus (*in vita sua, lib. I. cap.* 22) gedenkt des *gallus super turri*, und Ekehard eines Goldhahns, eines Goldkammes auf einem Kloster, welchen die in

den Ort einbrechenden Ungarn für das örtliche Gottbild hielten, was mit andern Autorenstellen zusammengehalten zum Beweise dient, dass die Hähne auf Kirchthürmen aus heidnischer Zeit sich vererbt haben. — Merkwürdig ist die Sage von der heil. Edigna, welche eine hohle Linde bei Puch zur Wohnung wählte, weil bei ihrem Vorüberkommen am Baum ihre Glocke läutete und ihr Hahn krähte. Aus vielem andern Sagenhaften heben wir hervor, dass bei der Ankunft der goldnen Marie und der schwarzen Grethe aus dem Brunnen der Haushahn kräht, dass in der Thüringersage ein gelber Hahn die aus dem Brunnen rückkehrende goldne Marie begrüsst. Auf den eisernen Todtenlampen der Grüfte des Spilberges (bei Randersacker) ist eine Henne abgebildet und aus der Osterbirg lässt die Sage einen versteinerten Hahn ausgraben. Der bairische Markt Hahnbach führt einen auf der Vils stehenden Hahn im Siegel. Das böhmische Landstädtchen Chrast aber hat zwei einander genüberstehende Hähne zum Wappenbild, wenigstens im Siegel von 1544. [Ueber das Gockelbild als Symbol der Streitbarkeit vergl. „Hahnenbilder.“] Auf Sünderkapellen (Kapellen bei den mittelalterlichen Richtplätzen) hatte der über dem Kreuz angebrachte Hahn die Bedeutung, dass er den armen Sünder an Petri Kristverleugnung und an die schuldige Busse für seine Missethaten erinnern sollte. Eine solche Kapelle, der heil. Katharina geweiht, stand bis ins 17. Jahrh. zu Frankfurt am Main, und die Stelle wird noch heute durch ein Kreuz mit vergoldetem Hahne bezeichnet.

Hahn, ein öfterer Künstlername, der aber wenig starke Hähne der Kunst zu verzeichnen gibt. Ein Baumeister Konrad Hahn errichtete unter Peter dem Grossen das Newskykloster der jungen Residenzstadt Russlands. Ein Genremaler Gustav Adolf H., Schüler Brückes zu Berlin, machte sich nicht unrühmlich bekannt durch Bilder, welche von fleissiger Beobachtung der Natur zeugten. Ein Steinzeichner K. Hahn lieferte Blätter nach guten Neumeistern, z. B. die Marien am Grabe und die Germania nach Filipp Veits Gemälden bei Bernus du Fay und im Städelschen Institute zu Frankfurt, den Sieg Heinrichs I. über die Ungarn bei Merseburg nach Ed. Bendemanns Wandgemälde im Dresdner Schlosse, den Sonntag-Nachmittag nach Peter Schwingens Gemälde bei Fr. John, u. a. m.

Hähnel, Ernst, einer der namhaftesten Meister heutiger Bildhauerei, Professor an der Dresdner Akademie und Rathsmitglied der Akademien zu Dresden und Leipzig. Seine ersten Studien waren zugleich der Baukunst gewidmet. In die Bildhauerei ward er durch Ernst Rietschel eingeführt; seine weitere Ausbildung erfolgte dann in der Werkstätte Ludwig Schwanthalers zu München, zur selben Zeit als Wendelstädt, Halbig und Andre dort zu selbständigem Schaffen vorschritten. Nach seiner Rückkehr ins Elbflorenz übernahm er mit seinem ersten Meister Rietschel den plastischen Ausschmuck des durch Semper 1838—41 neugebauten kön. Theaters. Als seine erste rufbringende Arbeit entstand hier das reiche Friesgebilde des Bacchuszuges, welches an der Abendseite des Dresdner Theaters gesehn wird und auf Jeden durch die anmuthigen Wellen und die flugesfrische Bewegung des Gestaltenflusses einen ästhetisch erheiternden Eindruck macht. Das Werk erscheint durchaus wie ein griechisch empfundenes und doch zugleich als ein originell aus der Natur des Künstlers hervorgegangnes. Seine nächste Arbeit, die seinen Ruf immer weiter zu tragen geeignet war, galt der statuarischen Verherrlichung Ludwigs van Beethoven, jenem überlebensgrossen Standbilde für Bonn, welchem wir einen besondern Artikel (geschmückt mit Abbild nach einer von Hähnel selbst gelieferten Zeichnung) unter dem Tonmeisternamen gewidmet haben. Das Piedestal dieser meisterwürdig modellirten, durch Daniel Burgschmiet zu Nürnberg erzgegossnen Statue, die seit 1845 zu Bonn steht, ist mit drei köstlichen Reliefen geschmückt, welche die weltliche Musik, die Symfonie und die Kirchenmusik versinnbilden. [Ein Abbild letzten Gebildes gibt der beifolgende Holzschnitt.] Ein vortreffliches Denkmal lieferte Hähnel sodann für Prag: die Kolossalstatue Kaiser Karls des Vierten (ebenfalls erzgegossen durch Burgschmiet). Der Kaiser ist dargestellt, wie er herablassend die Stiftungsurkunde der Prager Hochschule übergibt. Die Auffassung edel und karakteristisch; das Fysiognomische ganz den alten Ebenbildern entsprechend; die Haltung momentwürdig; das Kostüm reich und historisch gewählt. An dem reichverzierten, ebenfalls erzgegossnen Postament erfreuen die Sinngestalten der vier Fakultäten, in welchen man eine hohe Schönheit des Stiles entwickelt findet. (Schade dass die Freude an diesem Denkmal durch die Architektur desselben verkümmert wird. Wie löblich es auch ist, den Formen der Gothik bei monumentalen Werken Eingang und Geltung zu verschaffen, so hängt doch dabei die glückliche Wirkung ganz allein von einer richtigen Vertheilung und Anwendung derselben ab. Wer mag um alles in





Die Kirchenmusik.
(Basrelief am Denkmal Beethovens.)

der Welt eine Kolossalgestalt auf ein Postament mit kleinen Nischen und Spitzen und Schnörkeln stellen! Bei einem Denkmale hat die Architektur die Pausen, die Ruhepunkte, — keine Solopartien!) Als Beweis hoher Anerkennung der Arbeiten des Kaiserkarldenkmals, für welches der Künstler übrigens 80,000 Fl. erhalten haben soll, empfing Hähnel vom regierenden Kaiser den Orden der eisernen Krone. Dies Denkmal, dessen gothischen Unterbau *R. Stier* in Berlin entworfen, schmückt den Freiplatz an der Karlsbrücke und ward bei Gelegenheit der fünften Säkularfeier der Prager Universität im J. 1848 aufgestellt. Zum Glück gelangte das Kunstwerk einige Monde später, als bestimmt gewesen, nach Prag, sonst wär' es vermuthlich, wie manches andre Werthvolle, bei der zweitägigen Beschiessung der aufständischen Stadt jenes Jahrs zugrundegegangen. — Das Jahr 1850 brachte Hähnels erstes Debüt auf dem bisher noch nicht von ihm betretnen Felde kristlicher Kunst. Es war eine zur Dresdner Ausstellung gelieferte Marienstatue, über welche ein Berichterstatter im Dürerjahrgang des Deutschen Kunstblattes (Nr. 46) in folgender Weise spricht. „Die Madonna von Prof. Hähnel ist zwar weniger ein eigenthümliches, als vielmehr ein gelungenes Werk adoptirter künstlerischer Anschauungsweise zu nennen, wie denn am Ende eine Madonna in wirklich gläubiger Hingebung an die mittelalterliche Mythe zu unserer Zeit überhaupt kaum wird entstehen können, am wenigsten aber dies mit einer Richtung sich vereinigt denken liesse, wie sie durch Prof. Hähnel bisher vertreten war. Um so mehr bewundern wir die möglichst gelungene Bewältigung der, unserm Dafürhalten nach, für den Künstler doppelt schwierigen Aufgabe, und scheint uns dies vorzüglich in einer glücklichen Verschmelzung und Benutzung zweier Auffassungsweisen des Madonnentypus zu liegen, des rein deutschen, der Holzschnitzkunst des Mittelalters besonders eigenthümlichen, und des italiänischen oder vielmehr raffaelischen Ideals; dem erstern ist die dem Standbild entsprechendere Haltung der ganzen Figur, dem letztern eine grössere Fülle, die fast bis zur Gedrungenheit vielleicht etwas zu sehr gesteigert ist, und die anmuthigere leichtere Durchführung in der Gewandung entlehnt, und so hat der Künstler die Klippen, an welchen so Viele bei der Wiedergeburt des mittelalterlich kirchlichen Typus scheitern, glücklich umschifft, sowol die gewöhnlich in ungeniessbare Süsslichkeit und dürftige Magerkeit umschlagende Innigkeit jener Zeitauffassung, als auch ein allzuweites Entfernen von dem nun einmal gegebenen Typus der Madonna. Der Ausdruck des Kopfes derselben harmonirt vollkommen mit dieser kräftigeren Auffassung, und wenn Viele in dem Ausdruck ihres Kopfes wie des Kristuskindes etwas zu Weltliches haben erkennen wollen, so müssen wir bekennen, dies von unserm Standpunkt aus nicht recht zu verstehen, — uns ist nur noch die irdische Maria, d. h. das Weib in seiner höchsten Vollkommenheit, darstellbar; die himmlische, mystische scheint uns denn doch im Ernst zu weit entrückt zu sein, als dass wir eine Forderung dieser Art an den Künstler unsrer Zeit zu stellen vermöchten."... Unter den jetzigen Arbeiten Hähnels, welche dem Ausschmuck des neuen Dresdner Museums gelten, nimmt Rang die Kolossalstatue des Peter Cornelius, die mit sieben andern Statuen der grössten Künstler aller Jahrhunderte künftig die Halle des Galleriegebäudes schmücken wird. Sommers 1852 ging Hähnel nach Berlin, um das Modell zu dieser Künstlerstatue nach Lebensanschauung zu entwerfen.

Hähnel, Julius, der Thierbildner, gebürtig aus Schmiedeberg bei Dippoldswalde im Dresdener Kreise, machte unter Begünstigung des Grafen Einsiedel seine Schule bei Prof. August Kiss zu Berlin, unter dessen Leitung er sich besonders durch Modellirungen nach lebenden Thieren des dortigen zoologischen Gartens auszeichnete. Eine in Gebärdung und Bewegung naturgerechte possirliche Affengruppe erwarb ihm 1848 die silberne Medaille der Berliner Akademie. Im J. 1850 befand sich der junge Sachse zu London; gleicherzeit aber sah man Bildwerkchen seiner Hand auf der Ausstellung zu Dresden, lauter nach der Natur modellirte Thiere verschiedner Familien. Diese Kleingebilde (Tiger, Eisbär, Affen etc.) zu Briefbeschwerern oder sonst zu ähnlichem Gebrauch bestimmt, auszeichneten sich sowol durch die ungemein künstlerische Auffassung des Thierkarakters wie durch ihre vorzügliche technische Vollendung.

Hahnemanns Denkmal zu Leipzig, am 10. August 1851 enthülltes Sitzbild, modellirt durch den Bremer Karl Steinhäuser, erzgebildet in der galvanoplastischen Anstalt Dr. Emil Brauns auf dem Kapitole zu Rom. Der Erzvater der Homöopathie ist so aufgestellt, dass er den Blumenbergen der Stadt den Rücken kehrt. Vor sich hat der stuhlende Doktor Promenade und Wasser. Das genügend knapp bemessne Piedestal, steingehauen nach Angabe des berühmten Stüler, vollendet den Begriff des Unbehaglichen seiner hiesigen Sitzung.

Hahnenbein, Georg Adolf, ein Kölner Siegel- und Kupferstecher unsrer Zeit,

der sich mehr in einem nebenbei betriebenen Fache, in der Perlmutterarbeit, hervorgethan hat. 1843 lieferte derselbe zur Kölner Ausstellung ein perlmutternes Medaillon mit dem Bildniss Friedr. Wilhelms des Vierten. Für ein meisterhaft in Perlmutter geschnittnes Ebenbild König Leopolds, mit reicher Einfassung, ward ihm 1848 die grossgoldene belgische Ehrenmedaille zutheil.

Hahnenbilder. — In Kunstwerken der klassischen Alten, namentlich in Kleinbildnereien derselben, finden wir wol Hähne dargestellt, bald in Ein- bald in Mehrzahl, doch zumeist nur in beibildlichem Verhältniss. Geschnittne Steine der Alten bringen öfter das Bild zweier Streithähne, aber nicht als für sich geltendes Abbild eines naturabgelauschten Hahnenstreits, nur als Sinnbild, welches Amorenkämpfe begleitet. Ein hochgeschnittner Achat der Neapler Sammlung zeigt eine palästrische Säule, darauf ein Gefäss liegt, und jederseit davon einen Hahn; der zur Linken steht erhobenen Kopfes neben einem palmtragenden Amor mit umwundener Stirn; der andre Hahn ist zu Boden gebückt und neben ihm steht ein besiegter Amor, der mit dem rechten Arme die Stirn berührt. Im Mittelalter erlangt der Hahnenkampf zwar selbständige Darstellungen, doch bleibt er in Steingebilden an Thürmen, Thoren und Brücken, sowie in Stadtsiegeln, nicht ohne sinnbildliche Bedeutung, indem er oft auf die Streitigkeiten zwischen rauflustigen Nachbarn anspielt. Sprungbereite Hähne, die man steingehauen an Grenzbauten wahrnimmt, sind sehr deutsch sprechende Denkzeichen wachsamer Gebietshut. Noch im 16. Jahrh. wird das Bild zweier straussfertiger Hähne gern an öffentlichen Stellen angebracht. Zum Wappen ward es für die Stadt Chrast in Böhmen, die es im Siegel von 1544 und langezeit an ihren Thoren hatte. An Regensburgs mittelalterlicher Steinbrücke ward noch 1582 ein Hahnenkampfstein angebracht, welcher ins Geländer gefügt heut noch zu sehen ist. Im 17. Jahrh. beginnen die Hahnenbilder von den lediglich treulich-schöne Naturwiedergabe bezweckenden Farbendarstellern. Unübertroffen steht in der Hähneschildrung der berühmte Melchior Hondekoeter aus Utrecht (1636—95), dessen Federhelden so lebendig und kühn gemalt sind, dass selbst ein gar frommer Mann, wie der „Verfasser des Naeman", bekennen muss, dass sowas dem Auge, ja dem Gemüthe wolthue! „O Wahrheit", schreibt Naemans Autor in seinem Buch aus Venedig, aus einer Hondeköter zeigenden Gallerie, „o Wahrheit, dein begehrt unsre Seele, sie mag es glauben oder nicht; und sind's doch nur Hähne, wie wir sie bei Koth und Mist jeden Tag sehen; aber sie sind wahr, sie stehen so stolz da, sie bewegen sich so lebendig unter sich und gegen einander; es ist ein Geist des Lebens, ein Drama, das Leben." Sehr naturwahre Hahnenbilder hat man auch von Peter Kaulitz, einem Deutschen, der im Anfange des 18. Jahrh. blühte. Das Berliner Museum besitzt von ihm eine Komposition von eigenthümlich launigem Inhalt. Auf einem grossen Hühnerhofe sieht man als Hauptpersonen des gefiederten Volks einen Truthahn und einen Haushahn, die sich soeben über das Supremat des Hofes zu zanken scheinen. Breitbeinig vornehm schaut Jener auf den Haushahn nieder und Dieser stolz geschroben zum Truthahn in die Höhe. Man meint in diesem Bild eine Satire zu sehn auf den Adelstolz und den Bürgerstolz. Unter den Hahnenbildern unsers Jahrh. glänzt die ausgezeichnete Darstellung eines Hahnenkampfes von dem französischen Genrehistoriker und Thierlandschafter Gérôme, einem noch jungen Künstler aus der Ingresschule.

Hahnenpferd oder Pferdehahn, ein in den „Fröschen" des Aristofanes erwähntes Fabelthier, das man in einer schönen antiken Schale des Berliner Museums, welche als Werk des Vasenmalers Xenokles beglaubigt ist, verbildlicht findet. Ein Jüngling reitet da auf dem Ungethüm, das den Kopf, den Hals und die Vorderbeine des Pferdes und den Hintertheil des Hahnes hat. [Abbild auf Taf. I. des Ed. Gerhardschen Werks über griechische und etruskische Trinkschalen.]

Hahnenschlag. Das deutsche Spiel dieses Namens findet man dargestellt in einem seltnen Gemälde von Daniel Chodowiecky, das aus dem J. 1768 datirt und neuerdings in die Gall. des Berliner Museums gekommen ist. Wir sehen da in einem baumreichen Garten eine heitre Gesellschaft beisammen, die meist aus liebenden Paaren besteht und einem jungen Manne zuschaut, der bei verbundnen Augen mit langem Stabe nach dem ganz im Vorgrund befindlichen Kruge oder Topfe schlägt, unter welchem der Spielhahn versteckt ist. Daneben liegen die Scherben eines schon zerschlagnen Gefässes. Im Hintergrunde ein Zelt, worin sich ein Raucher mit einem andern Mann unterhält. (Gemälde auf Leinwand, von 2′ 1″ Höhe bei 2′ 6¼″ Breite.)

Haid, ein öfter vorkommender Künstlername, dessen bekannteste Träger dem Schwarzkunstfache angehören. Der älteste Haid, den wir auffinden, ist jener Andreas, welcher gegen Ende des 17. Jahrh. zu Danzig, dann zu Berlin als Goldschmied blühte. Er zeigte sich geschickt in getriebenen Werken in Silber und

Kupfer und zeugte eine Tochter Marianne (geb. zu Danzig 1688), welche sich als porträtirende Kleinmalerin zeitweiligen Ruf erwarb. Diese Marianne, welche auch Landschaften in Pastellfarben gemalt haben soll, vermählte sich 1705 zu Augsburg mit dem Maler Kristof Josef Werner, kam in der Folge nach Dresden, wo sie dem Hofe kunstdiente, und starb in der Elbresidenz 1753. — Johann Lorenz, geb. 1702, Maler, Zeichner und Schwarzstecher zu Augsburg, geschult bei seinem Vetter Filipp Rugendas, bekannt durch Bildnisszeichnungen und viele mehr oder minder zu schätzende Schabblätter. Starb 1750. — Johann Jakob Haid, geb. 1704 zu Süssen bei Ulm, gest. 1767, zum Maler geschult unter Elias Riedinger, dann rufgewinnender Schwarzstecher, der für eignen Verlag arbeitete. Ausser einigen Historienstichen (nach Jan van Achen, Kupetzky, Nogari, Rottenhammer, Solimena u. A.) hat er sehr viele Porträtstiche, darunter manche interessante Künstlerbildnisse, geliefert. Man gibt sein Bildnissblätterwerk auf circa 300 Stück an. Es bedarf kaum der Versichrung, dass darunter viel sogenannter Schund mitläuft, wie das nicht anders zu erwarten bei einem Künstler, der es zugleich mit dem Gotte der Krämer hält. Unter seinen Künstlerbildnissen finden sich:

Georg Brandmüller, Maler.
Georg Desmarées, Maler.
Albrecht Dürer. (Blatt in Bruckers Ehrentempel.)
Paul Egell, Bildhauer, nach Dathan.
Johann Franz Gignoux, Stecher, nach A. Löscher.
Johann Karl Hedlinger, Kleinbildner, nach J. R. Studer.
Johann Daniel Herz, Stecher, nach G. Eichler.
Johann Rudolf Huber, Maler.
Johann Kupetzky, Maler.
Felix Meyer, Maler, nach Danz.
Elias Riedinger, Maler, nach Bergmüller.
Franz Solimena, Maler.
Egid Verhelst, Bildhauer, nach Eichler.
Kristof Josef Werner, Maler, nach J. R. Huber.

— Joh. Gottfried Haid, 1710—1776, Zeichner und namhafter Schwarzkünstler, Bruder und Schüler des Joh. Lorenz zu Augsburg, thätig zu London für Boydell, dann zu Wien. Zu den Malern, nach deren Werken er Schabblätter geliefert, gehören folgende:

Ferd. Bol. (Absaloms Unterwerfung.)
N. Dance. (Die unglückliche Virginia.)
Marianne Haid. (Selbstbild derselben.)
Martin v. Meytens. (Kaiserliche Familie; Fürst Kaunitz; dann ein Selbstbild des Malers.)
Frans Mieris. (Trompeterstück.)
J. B. Pittoni. (Merkur mit zwei tafelhaltenden Amoren.)
Paul Rembrandt. (Die Malermutter; die Malergeliebte; der Mann mit dem Dolche; das Opfer Abrams, jenes von der Themse nach der Newa entwanderte Bild, etc.)
Joshua Reynolds. (Lord Camden.)
Godefrid Schalcken. (Musikantenstück.)
J. Zoffani. (Mr. Garrick und Mr. Foote.)

— Joh. Filipp Haid, geb. 1730, gest. zu Augsburg um 1806, Sohn des Joh. Lorenz und ebenfalls Schabkünstler, eine Zeitlang thätig zu Wien bei Gottfried Haid, dem Oheim. Er stach die Gnadenbilder zu St. Jakob in Prag und zu Wessobrunn, Bildnisse nach Steiner (Kaiser Josef II. in Uniform, Graf Harrach) u. A. — Johann Elias Haid, Sohn und Schüler Johann Jakobs, geb. zu Augsburg 1739, gest. 1809. Von diesem Zeichner und Stecher, der den väterlichen Kunstverlag fortsetzte, hat man eine Menge geschabter Porträtblätter, darunter mancherlei schätzbare. (Bildnisse des Menschenerziehers *Basedow*, des Weltweisen *Engel*, des Malers *Füssli* [*Kaspar*], des Moralisten *Gellert*, des Idyllikers *Gessner*, des Porträtisten *Graff*, des römischen Malers *Guglielmi*, des Stechers *Haid* [*Joh. Jakob*], des Chemikers *Klaproth*, des Dichters *Klopstock*, des Malers *Kölla*, des Porträtisten *Kupetzky*, des unglücklichen Fysiognomisten *Lavater*, des Literators *Meusel*, des Satyrenspinners *Rabener*, des Theologen *Rosenmüller*, des Historikers *Schlözer*, des Fürstengruftdichters *Schubart*, des Kinderfreundes *Weisse*, des Predigers *Zollikofer* und andrer Notabilitäten jener Zeit.) Ausserdem kursiren von Elias Geschicht- und Genreblätter nach:

Caravaggio. (Ehebrecherin.)

Juan de Cordova. (Der von einer Frau geliebkoste Alte.)
Kranach. (Martin Luther und seine Käthe.)
Karl Loth. (Die Kimonscene und der gequälte Hiob.)
S. Pignone. (Die betrognen Töchter des Pelias.)
P. Rembrandt. (Kindanbetung der Hirten.)
Reni. (Tankred und Klorinde.)
Rosalba. (Musarion, jugendliche Büste.)
Rottenhammer. (Jupiter mit der Liebgöttin.)
Schalcken. (Die Alte bei dem jungen Mann am Tisch.)
van der Werff. (Verkündung und Geburt Kristi.)

Unter den Blätterschätzen heutiger Kabinette begegnet man auch manchen Handzeichnungen von Elias, namentlich rothsteingezeichneten Porträten. In einer kürzlich versteigerten Samml. fanden wir z. B. eine den klassischen Uebersetzer *Voss* ebenbildende Rothzeichnung, ein Blatt von 6″ 8‴ Höhe bei 5″ Breite. Im Kunstverlage Elias Haids erschien 1781 eine Schabblätterausgabe von Hedlingers Medaillenwerk, welches zuvor durch Mechel (1776) stichbekannt geworden. Zu Elias' Ausgabe lautet der Titel: „des Ritters Joh. Karl Hedlingers Medaillen-Werk, gezeichnet von J. C. Fuessly.“ — Den jüngsten Haid, Josef Anton, finden wir zu Taufers in Tirol geboren. Anfangs der Malerei zugewandt, ging derselbe um 1826 in München zur Plastik über. Er lieferte Statuen, Büsten und Basreliefs. Ueber das Weitre seines Künstlerlebens sind wir unbenachrichtigt.

Haider, Simon, ein Konstanzer Holzschnitzer, der im Ablaufe des 15. Jahrh. blühte. Von seiner Hand sind die reichschnitzwerklichen Flügelthüren des Kostnitzer Domportals, welche die Inschrift: „*Anno Christi* 1470 *Symon Haider artifex me fecit*“ tragen. Oben sieht man die beiden Patrone des Domes, die Bischöfe Pelagius und Konrad; unter denselben auf jedem Flügel zehn Vorgänge aus Kristi Leben und Leiden in hohen malerisch nach der Tiefe angeordneten Reliefen. Der Stil der einzelnen Figuren ist ein gut plastischer, die Arbeit eine sehr fleissige, das Figurenverhältniss aber ein etwas kurzes. Trefflichen Geschmacks sind die reichen Ornamente der die Einzelfelder trennenden Glieder. Die Erhaltung des Ganzen sehr gut. — Ein Peter Haider oder Haidner erscheint als Heilbronner Steinmetz um 1487, in welchem Jahr er dem Schwäbisch-Haller Rath seine Dienste anbot. Vergl. das Stuttgart-Tübinger Kunstblatt vom J. 1829, S. 362.

Haidhausen, eine der Münchner Vorstädte, welche jetzt (1854) eine neue Pfarrkirche gothischen Stils durch den jungen Baumeister Matthias Berger aus der Vorstadt Au erhält. Die Feier der Grundlegung erfolgte am 17. Oktober 1853. Die neue Kirche zum heil. Täufer wird an andrer Stelle als jener der alten errichtet. Nach der Zeichnung zu urtheilen, wird sie schlank und anmuthig emporsteigen, und ihre freundliche Nachbarin, die Liebfrauenkirche in der Au drunten, wird sie gewiss als ebenbürtige Schwester begrüssen. — Haidhausen ist Geburtsort des namhaften Elfenbeinbildners Simon Troger (†1769). Man sah sonst von ihm mancherlei grössere Gruppenstücke in den Schlössern Nymfenburg und Schleissheim, welche Arbeiten meist nun in der kostbaren Schnitzwerksammlung zu München (im sechsten Saale der Vereinigten Sammlungen) zu finden sind. Herr von Murr in seinen „Merkwürdigkeiten der Stadt Nürnberg“, wo ein bacchischer Triumfzug von Trogerhand beschrieben wird, schätzt jedes der grossen Trogerstücke auf tausend Dukaten Werths. Kurfürst Maximilian III. von Baiern, der Gönner des Haidhäuser Meisters, verehrte mehre von dessen grössern Arbeiten dem Dresdner Hofe; das Bedeutendste dieser Schenkstücke, die Opferung Isaaks, eine Gruppe von mehr denn zwei Ellen Höhe, sieht man unter Nr. 118 der Elfenbeinstücke in Dresdens grünem Gewölbe.

Haidutzkigebirge, im banatischen Donaubereiche, wie für den Naturfreund überhaupt, so für den landschafternden Künstler insbesondre interessant wegen der malerischen Durchbruchstrecke des Königs der europäischen Ströme. Höchstens achtzig Klafter breit durchbricht der Donaustrom bei Golubatz, einem alten starken serbischen Schlosse auf hohem schroff abfallenden Felsen, in scharfen Windungen und wildem Gefälle bis Gladova, auf acht bis neun Meilen Länge, jenes Kalksteingebirge, welches die Golubinina oder das Haidutzkigebirge genannt wird und von Süden nach Norden streichend, beide verbindend, an das Banater Gebirg und die serbischen Alpen stösst. Im engsten Theile dieses Donaudurchbruchs, bei Bibeitsche und Demirkapu (dem eisernen Thore), erzeugen Klippen und Riffe, welche aus dem Strom vorragen, eine Reihe von Katarakten, deren bedeutendster jedoch erst hinter Orsova im Türkengebiete und an einer Stelle, wo die Donau bereits wieder 330 Klafter sich breitet, den Schiffer schreckt.

Haik, ein Trachtstück der Nordafrikanerinnen, bestehend aus buntem Zeugstück zum Ueberschulterschlagen. Sie tragen es auch über der Melfa (dem langen Wollenstück, das in der Anlegung eine Art von einerseit offenem Rock bildet) wie eine den ganzen Leib umgebende Schürze.

Haina in Oberhessen war eine von den Ziegenhainer Grafen gestiftete Zisterzienserabtei, die zu hohem Reichthum emporstieg. Bei Einführung der Reformation, wo in Hessen sämmtliche Klöster aufgehoben wurden, ward Haina nebst drei andern Klöstern vom Landgrafen Filipp dem Grossmüthigen zur Bewahrung und Unterhaltung der Irren des Landes bestimmt, welchem guten Zweck es noch heute dient. Die Kirche, gross und geräumig, ist im Beginn des 13. Jahrh. erbaut und hat das Eigenthümliche, dass ihr Chor viereckt ist. Spuren von Rundbogenstil zeigen sich nur in ihren untersten Mauern; der ganze Oberbau ist reinsten deutschen Stiles. Vor Allem fesseln die schönen alten Fenster, deren glasmalerischer Schmuck unstreitig das Schönste ist, was Kurhessen aus diesem Kunstbereiche des Mittelalters besitzt. Durch Zeit und Menschen leider sehr verletzt, wurden diese Fenstermalereien in unserm restaurirenden Jahrhundert wieder „reparirt": wenigstens ward 1844 eine ansehnliche Summe dafür angewiesen, folge deren etwas Tüchtiges hätte geschehen können. Für treffliche Kopien der Fenstergemälde hat Architekt Engelhard aus Kassel gesorgt, was bei Gelegenheit seiner Rissaufnahmen von der Hainaer Kirche schon um 1840 geschehen ist.

Hainburg, niederösterreichische Stadt mit grosser, angeblich schöngebauter Kirche mit majestätischem Thurme, von 1756. Im Pfarrgarten eine altdeutsche Säule zum ewigen Licht und alte Kapelle. Auf dem Rathhause ein römischer Altar, über welchen eine Schrift von *Mainoni* [*Ara antica scoperta in Hainburgo. Milano* 1820] berichtigibt. Im Rücken der Stadt steht am Fusse des Schlossbergs das grosse Herrenschloss mit drei Sälen, einer Kapelle und einem Theater: auf dem Berge selbst die Ruine des alten Schlosses. Um Hainburg zahlreiche Spuren von Römerbauten. — Die „Römerveste" oder Hünenburg, ein sogen. Römerthurm mit dem Steinbilde König Etzels, schon erwähnt im Nibelungenliede. In der Nähe die Reste von Rothenstein. — Unweit Hainburg der Schlossflecken Deutsch-Altenburg mit jener Johanniskirche, welche als eine der ältest deutschen Kirchen des Erzherzogthums Oesterreich namenhat.

Hainersdorf in Steiermark, Gratzer Kreises, bei Feistritz, besuchenswerth wegen dort befindlicher beinschrifteter Römersteine.

Hainzelmann, s. „Heinzelmann."

Haitzendorf in Niederösterreich. Die Kirche enthält das Marmordenkmal der Ritterfamilie der Feiertager, die Familiengruft der Grafen Breuner (seit 1796 hier erbaut) und zwei gute Gemälde vom Kremser Schmidt: darstellend die empfangende Maria und den heil. Sebastian.

Häkchen, englisch *crocket,* franz. *crochet,* andrer Ausdruck für Bosse (Kugel), Krabbe oder Krappe, womit die leichte knollige, oft büschelartige Verzierung der Ecken und der äussersten Spitze des Fialenriesen, des pyramidalen Theils der germanischen Spitzsäule, bezeichnet wird.

Hal, auch Hall und Halle geschrieben, berühmter vlämisch-belgischer Wallfahrtsort, drei Meilen von Brüssel, mit der Stiftskirche, welche das seit 1267 hieher geschenkte wunderthuende Marienbild besitzt. Notredame ist eine sehr freundliche helle Kirche reinster Gothik, mit Thurm auf der Vorderseite. Sie hat Gurtenpfeiler, einfache Kreuzgewölbe und zierliche Gallerien unter den obern Fenstern. Breiten 15 und 9 Schritt, Pfeilerweite 9 Schritt. Chor ohne Umgang. Er sowol als die Kapelle am Ende jedes Seitenschiffs mit dreiseitigem Schluss. Das Wunderbild (worüber Justus Lipsius die Schrift: *Hallensis Virgo* schrieb) ist nicht mehr erkennbar. Von den kostbaren Gaben, womit der Hochaltar ausgestattet worden (Justus Lipsius z. B. hatte seine Feder geschenkt), ist das Meiste verloren. Am Hochaltar bleiben bemerkenswerth einige ganz zierliche Alabasterstatuen, welche als Beispiele wallonischer Bildnerei (Tournaier Schule) zur Zeit des aufkommenden Renaissancegeschmacks ausgezeichneten Werth haben. Ausser diesen Statuen verzieren Reliefs und vielfaches Ornament diesen Renaissance-Altar, der fast bis zur Wölbung der Kirche hinaufreicht. [Abbild in den *Monuments d'Architecture et de Sculpture en Belgique, dessins lithogr. par F. Stroobant, texte par Fel. Stappaerts. Bruxelles* 1853.] Es findet sich daran die Bezeichnung: *Jean Mone, maître artiste de l'Empereur* (Karl V.) *a faist ce dist. retable en l'an de grace* 1533. In der Taufkapelle das eherne Becken vom J. 1446, laut Inschrift gegossen von *Willaume le Febvre, fondeur a Tournay.* Prof. Waagen (im Stuttgarter Kunstblatt 1848, Nr. 3) bemerkt darüber: „Die architektonische Form des Ganzen im gothi-

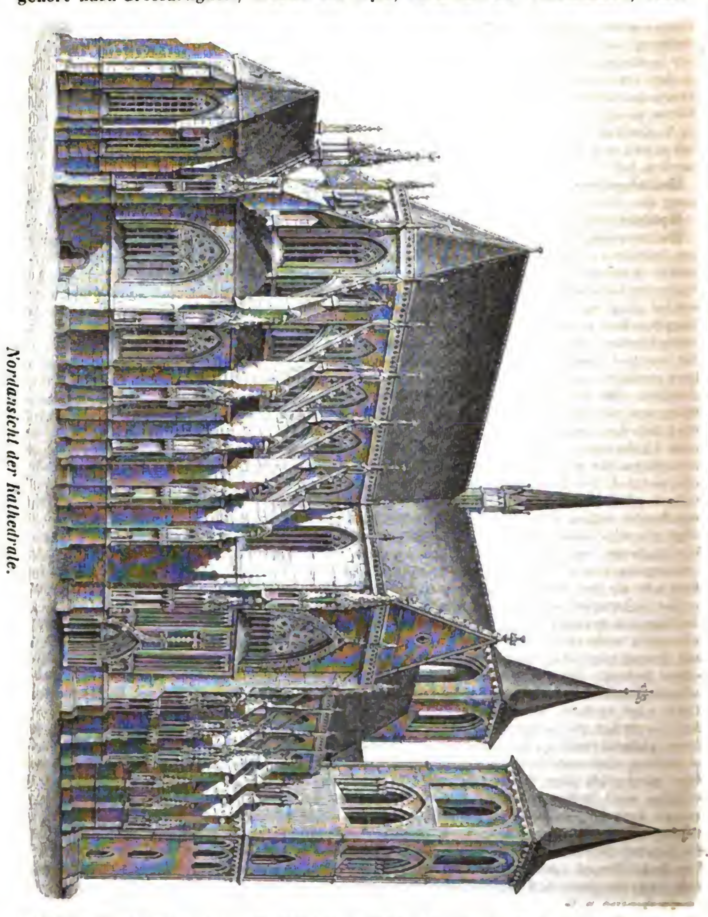
schen Stil macht sich sehr günstig. Der untere auf sechs Löwen ruhende Theil gleicht einem grossen Kelch von etwas gedrückter Form mit hohem Fusse. Der hohe Deckel hat die Gestalt eines sich nach oben in einigen Absätzen verjüngenden Zylinders. Auf der Spitze desselben in kleinen Figuren in Rundwerk Kristus von Johannes getauft, und ein die Gewänder Kristi haltender Engel. Auf einem breiteren Absatz darunter ebenfalls in Rundwerk der h. Georg, welcher den Drachen tödet, mit der Prinzessin und zwei andern Heiligen, gleichfalls zu Pferde. Ganz unten am Deckel unter gothischen Schirmdächern die zwölf Apostel. Nach der Rüstung der Heiligen und der Tracht der Prinzessin fällt die Ausführung etwa um 1430 bis 1440. Der in diesen Skulpturen herrschende Realismus hält aber weder im Geschmack noch in der Durchbildung einen Vergleich mit den gleichzeitigen Steinskulpturen (der Tournaierschule) aus, die Proportionen sind gedrückt, Gesichter und Hände roh, die Falten plump. Es erhellt hieraus, dass entweder die Skulptur in Bronze in Tournai im Verhältniss zu der in Stein sehr zurückgeblieben, oder dass uns durch einen Zufall grade das Werk eines sehr mittelmäsigen Künstlers in jener Weise aufbehalten worden ist."

Halbbutter, Ulrich, sächsischer Baumeister um 1484, der damals die Neuwölbung der Matthiaskirche zu Leisnig ausführte.

Halbeisen, ein breitschneidiger Meisel zum Ebnen der Steinflächen.

Halberstadt, auf den hügeligen Ausläufern des nordöstlichen Harzrandes gelegen, zeichnet sich durch einen grossen Reichthum mittelalterlicher Bauwerke und andrer Kunstdenkmäler aus. Die Stadt mit ihrer Menge thurmreicher Kirchen, den reichverzierten Giebelhäusern, die durchweg in mittelalterlichem Fachwerkbau errichtet sind und sich malerisch mit den modernen Gebäuden und dem Kranze ringsumgebender blühender Gärten und Pflanzungen mischen, gewährt einen ebenso freundlichen als künstlerisch mannichfaltigen Eindruck. Noch heute gruppirt sich der weite Complex von Baulichkeiten um den Dom gleichsam als Crystallisationskern umher, wie denn auch ursprünglich dieser geistliche Mittelpunkt hier der Sammelplatz für die übrige Ansiedlung wurde. Man datirt die Gründung des hiesigen Bisthums aus dem J. 804, wo Karl der Grosse den Sitz des für Ostsachsen gestifteten bischöflichen Sprengels hieher verlegt haben soll. Nach der 814 erfolgten Bestätigung Ludwigs des Frommen begann Bischof Hildegrin den Bau der dem h. Stephan geweihten Domkirche. Dieser Bau hatte aber nicht langen Bestand, und auch die zweite im J. 991 geweihte Kirche wurde schon 1060 durch Brand zerstört. Auch der darauf errichtete Dom wurde im J. 1179 durch Heinrich den Löwen, der die Stadt erstürmte, völlig vernichtet, ein neuer Bau sodann bis 1220 ausgeführt. Doch ist von allen diesen Bauten nichts Wesentliches erhalten; denn die beiden viereckigen Westthürme mit ihrem Zwischenbau tragen bereits so entschiedene Spuren des Uebergangstyles, zeigen in den Hauptformen den Spitzbogen schon so vorherrschend, dass wir sie nur mit den Baunachrichten, die von einem ums J. 1235 unter dem Dompropst Johannes Semeca am nördlichen Thurme begonnenen Bau erzählen, in Verbindung zu bringen vermögen. In der That leidet es keinen Zweifel, dass man hier, wie auch anderwärts wohl bei Stiftskirchen, mit dem westlichen Theile beim Neubau begonnen hat, während die Geistlichkeit sich einstweilen noch mit dem alten Chore behalf. Der Unterbau der Thürme mag bis um 1250 beendet worden sein, doch scheint damals der Bau eine Unterbrechung erfahren zu haben, wie denn der obere Theil erst später, der des südlichen Thurmes sogar erst in spätest mittelalterlicher Zeit (er trägt die Jahrzahl 1574) vollendet wurde. Mit dem Jahre 1252 beginnen sodann Ablassbriefe zu Gunsten des als bereits begonnen geschilderten Neubaues, und es finden sich solche Dokumente ausserdem aus den Jahren 1258, 63, 65, 66, 76, sodass hiedurch eine Bauthätigkeit von beiläufig 24 Jahren erwiesen scheint. Wie wichtig und bedeutsam der Bau war, erhellt auch wohl aus dem Umstande, dass ausser dem Bischof zu Halberstadt noch die Bischöfe von Metz, Magdeburg, Verden, Merseburg und Schwerin sich in dieser Weise für denselben bemühten. Wenn nun die Nachrichten von da an schweigen, und erst das Jahr 1341 von dem im vollen Ausbau begriffenen „neuen Chore" spricht, zu dessen Vollendung im J. 1354 die nördlich angränzende S. Lüders-Capelle abgebrochen wird, um Steine zu gewinnen, so ist doch einerseits anzunehmen, dass der Bau des Langschiffes vor dem Angriff des Chores vollendet worden sei, andrerseits kann dieser 1327 noch nicht begonnen worden sein, da die (beim Neubau beseitigte) Krypte des alten Chores in diesem Jahre als noch vorhanden erwähnt wird. Es wird demnach der Thurmbau und das Langhaus in mehreren (wie wir gleich sehen werden, in drei) Zeitabschnitten bis gegen 1330 erbaut, und dann mit dem Neubau des Chores angefangen worden sein. Um 1362 muss auch der Chor im Wesentlichen vollendet gewesen sein, da die an ihn

stossende Bischofskapelle unter diesem Datum als neu vorhanden genannt wird. Doch scheint noch später Manches gebaut worden zu sein, so dass erst im J. 1490 die Einweihung berichtet wird. — Wenn wir diese Daten so genau zu constatiren uns bemüht haben, so sind wir durch die Bedeutung des Doms, durch seine hervorragende Stellung in der deutschen Baugeschichte dafür gewiss gerechtfertigt; denn derselbe gehört nach Grossartigkeit, Einheit des Styls, Harmonie der Verhältnisse, Conse-



Nordansicht der Kathedrale.

quenz der Durchführung zu den edelsten Werken der Gothik im nördlichen Deutschland. Schon die Thürme, obwohl noch im Uebergangsstyl behandelt, zeigen diesen in seiner zierlichsten Entfaltung. Aus reich profilirtem Sockel steigt die Mauermasse auf, gegliedert durch Lisenen, Blendbögen, Säulenstellungen, besonders aber auf den Ecken durch je drei feine Säulchen eingefasst, deren Länge durch mehrmals angebrachte Ringe unterbrochen wird. Das untere Geschoss schliesst mit einem

reichen Gesims und elegant profilirtem Rundbogenfries. Seine glänzendste Dekoration empfängt es durch das Hauptportal, das sich mit zwei Rundbogen doppelt öffnet, gemeinsam von mächtigem Spitzbogen umrahmt. Die mit Ringen und zierlichem Knospenkapitäl versehenen Einfassungssäulchen, jederseits sechs, die mit Bogenfriesen besetzten Rundbögen, das mit Säulchen und aufsteigenden Kleeblattbögen belebte Tympanon, so wie mehrere kleine figürliche Skulpturen verleihen diesem Portal einen höchst stattlichen Charakter. Um dasselbe jedoch mit der übrigen Mauerfläche in Harmonie zu setzen, hat man jederseits zwei verblendete Portale angedeutet, deren Spitzbögen ebenfalls auf zierlichen Säulen ruhen, und deren innere Füllung durch kleinere Säulchen mit blinden Kleeblattbögen belebt ist, so dass die ganze Breite der Façade durch 40 Säulchen aufs reichste gegliedert erscheint. Etwas zu schlicht ist dagegen der obere Theil dieses Untergeschosses, da das grosse Rundfenster über dem Portal nur mit einem Rundbogenfries besetzt ist, wie denn auch ein flacher Bogen über demselben die ähnliche etwas spielend angewendete Dekoration zeigt; vollends nüchtern sind dagegen die oberen Theile der Thürme. Auch das Innere der Thurmhalle ist an den Seiten mit Säulenstellungen reich geschmückt, von deren eleganten Kapitälen Kugler in seinen Kleinen Schriften I. S. 130 Beispiele giebt. — Treten wir nun in das Innere, so sind wir überrascht, gefesselt von dem edlen, harmonischen Eindruck dieser luftigen, eleganten Gothik. 14 Pfeilerpaare bilden die Perspektive des ganzen Langhauses und gränzen das Mittelschiff von den Abseiten ab, die sich auch als Umgang um den dreiseitig aus dem Achteck geschlossenen Chor fortsetzen. Die Pfeiler sind sehr dicht gestellt, sodass die Gewölbe des Mittelschiffes eine schmal rechteckige Grundlage haben, die des Seitenschiffes beinah quadratisch sind. Auffallend schlank, ja etwas zu schlank sind die Höhenverhältnisse, denn das Mittelschiff hat bei einer Spannweite von nur 26′ eine Scheitelhöhe von 86′, also mehr als das Dreifache der Breite, und die 10½′ weiten Seitenschiffe haben in der Höhe 43′, also gerade die Hälfte der Mittelschiffhöhe. Dabei hat die Kirche eine äussere Länge von 343′, und im Kreuzschiff eine Breite von 120′. Die Pfeiler haben einen runden Kern, an welchen sich 4 stärkere und 6 schwächere Dienste lehnen; doch stehen diese bei den drei westlichsten Pfeilerpaaren als volle Säulen nur angelehnt, während sie mit den übrigen Pfeilern im festen Mauerverband stehen. Zu diesem Unterschiede kommen noch die anderen, dass das Masswerk der Fenster in jenen westlichen Theilen streng constructive Formen der Frühzeit hat, dass im Aeusseren die Strebepfeiler hier nur 6′ Tiefe und einfachere Anordnung haben, während die übrigen 9½′ tief und reicher ausgestattet sind, so dass man wohl nur jenen westlichen Schifftheil dem 13. Jahrh. zuschreiben darf. Das Uebrige muss als Bau des 14. Jahrh. betrachtet werden. Die Sockel sind in doppeltem Aufsatze polygon gebildet, die Kapitäle mit edel stylisirtem gothischem Laubwerk versehen, die Gewölbe einfache spitzbogige Kreuzgewölbe auf Rippen; nur das Kreuzschiff hat Sterngewölbe, die dem 14. Jahrh. zufallen, und so werden auch die sechs verschiedenen complicirteren Gewölbe der Seitenschiffe noch späterer Zeit, vielleicht gar einer Restauration zuzuschreiben sein. Der sehr lange Chor ist durch hohe Steinschranken von seinen Umgängen gesondert, nach dem Kreuzschiff dagegen durch den sogenannten Bischofsstuhl, einen Lettner von sehr brillanter Arbeit der entartenden gothischen Epoche (um 1500 vollendet), abgeschlossen. Vermuthlich sind im nördlichen Kreuzarm Reste romanischen Mauerwerks erhalten, was die Ungleichheit der beiden Kreuzarme, von denen der südliche eine bedeutendere Tiefe hat, mit erklären dürfte. Sehr eigenthümlich ist noch, dass unmittelbar an den östlichen Theil des Chorumgangs die mit demselben zugleich erbaute Bischofskapelle stösst. Das ganze Innere erhält durch seine natürliche, von keiner Tünche verdrängte Steinfarbe einen besonders wohlthuenden Eindruck, der durch einige erhaltene Glasmalereien noch erhöht wird. Das Aeussere erhält seinen Hauptschmuck durch die mit Fialen und zierlichen Baldachinen reich versehenen Strebepfeiler. Von ihnen steigen die mit Krabben besetzten und durch je eine Rosette durchbrochenen Strebebögen auf, welche sich an die schwächeren, mit schlanken Fialen auslaufenden Streben des Oberschiffes anlehnen. Die Gränze gegen das Dach bildet ein Gesimse, über welchem eine zierlich durchbrochene Galerie um das ganze Langhaus, Querarme und Chor sich fortzieht. Die beiden Quergiebel sind durch breite Fenster ausgezeichnet, deren Masswerk bereits die Formen der Spätzeit des 14. Jahrh. erkennen lässt; an der nördlichen Seite als der Schauseite kommt noch ein elegantes gothisches Portal aus dem 14. Jahrh. hinzu. Auf der Kreuzung erhebt sich ein schlankes Glockenthürmchen als Dachreiter, und ein ähnliches, aber zierlich durchbrochenes, mit Krabben besetztes schmückt den Westgiebel der Bischofskapelle. Die bei aller Eleganz äusserst klare Anlage, so wie die treffliche Erhaltung

sichert dem Aeusseren einen besonders wohlthuenden Eindruck. Die südlich gelegenen Kreuzgänge enthalten nichts Bemerkenswerthes. Höchst bedeutend sind dagegen die Kunstwerke, welche theils im Dom, theils im sogenannten Citer desselben aufbewahrt werden. Dahin gehören die Teppiche, welche im hohen Chor über den zierlich geschnitzten Chorstühlen hängen, gewirkte Arbeiten romanischer Epoche von starrem, doch grossartigem Ausdruck, welche Scenen aus dem alten Testamente, sowie die Figuren Christi und der Apostel darstellen. (Abbild. in Kugler's Kleinen Schriften I. S. 132.) Im Citer findet sich das berühmte consularische Diptychon (Abbild. bei Kugler), eine antike Elfenbeinschnitzerei als Buchdeckel, sodann ein Altargemälde, die Kreuzigung, von J. Raphon aus dem J. 1508 (abgeb. bei Lucanus, der Dom zu Halberstadt) und ein Altargemälde der Kölner Schule. Ausserdem eine Menge kleinerer Kunstwerke, Reliquiarien und besonders Paramente aller Art aus den verschiedenen mittelalterlichen Stylepochen. — Die Liebfrauenkirche, unfern vom Dom belegen, ist eine romanische Pfeilerbasilika von ansehnlichen Dimensionen, ursprünglich in allen Theilen flach gedeckt. Acht auf schlichten Pfeilern ruhende Rundbögen trennen das hohe Mittelschiff von den niedrigen Abseiten; das Kreuzschiff tritt beträchtlich aus dem Langhause hervor, und neben dem mit einer Halbkreisnische geschlossenen Chor sind in der Breite der Seitenschiffe Kapellen mit kleineren Apsiden angeordnet. Zwei viereckige Thürme erheben sich im Westen des Langhauses, und zwei achteckige zwischen Kreuzarmen und Schiff. Der Unterbau der Westthürme ist ein Rest der 996—1023 errichteten ältesten Kirche, während der ganze übrige Bau erst durch Bischof Rudolf (1135—1149) ausgeführt wurde. Noch später waren die rundbogigen Gewölbe, die vermuthlich sammt den östlichen Thürmen erst im 13. Jahrh., und zwar aufgefundenen Ablassbriefen zufolge erst von 1274 bis 1284, hinzugefügt wurden. Dieselben hatten jedoch die Festigkeit des Baues gefährdet, sodass sie bei der kürzlich erfolgten Restauration beseitigt wurden. Dabei entdeckte man denn ausgedehnte Wandmalereien aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. an den Oberschiffwänden und im Kreuzschiff, die — leider in völlig modernisirter Weise — neugemalt, d. h. in ihrem alten Charakter gänzlich zerstört worden sind. Von grossartigstem Ausdruck waren die Gestalten der Altarnische, die thronende Maria sammt sechs Heiligen. Sehr bedeutend sind sodann aus der Zeit des edelsten germanischen Styles mehrere Wandgemälde in der südlich sich anschliessenden Nebenkapelle. Nicht minder beachtenswerth die Stuckreliefs an den Aussenseiten der steinernen Schranken, die das Kreuzmittel von den Seitenarmen trennen. Es sind würdige, grossartige Gestalten unter einer romanischen Bogen-Architektur, einerseits Maria und sechs Apostel, andrerseits Christus mit den übrigen Sechsen, die Köpfe vorzüglich bedeutungsvoll, das Ganze durch alte Bemalung noch hervorgehoben. Es sind unzweifelhaft Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. Aus derselben Zeit wird auch die Broncefigur des Bischofs Rudolf auf seinem Grabmal im hohen Chor der Kirche herrühren. An die Westseite der Kirche stossen spätgothische Kreuzgänge. — Die Burchardikirche, 1208 noch ganz rundbogig erbaut, mit flacher Decke, einfachen Pfeilern und geradlinig geschlossenem Chor, um den sich die Seitenschiffe fortsetzen. — Die Paulskirche, ebenfalls romanisch, aus dem 12. Jahrh., mit flacher Decke und einfachen Pfeilern, hat einen spätgothischen Chor von zierlicher Anlage, wie denn auch die Aussenmauern der Seitenschiffe gothische Umgestaltung zeigen. — Die Moritzkirche aus dem 13. Jahrh., ebenfalls nach Analogie der Liebfrauenkirche eine flachgedeckte Pfeilerbasilika mit geradlinig geschlossenem Chor. — Die Martinskirche dagegen ist nach dem Vorbilde des Domes in gothischem Styl erbaut und durch zwei bedeutende Westthürme ausgezeichnet. An ihrem Südportal ein etwas rohes Skulpturwerk spätgothischer Zeit, den h. Martinus zu Pferde darstellend. In den Glasgemälden der Kirche sind Luthers und Melanchthons Bildnisse bemerkenswerth. — Die Andreaskirche, 1399 erbaut, hat bei gleich hohen Schiffen eine freie und geräumige Disposition der Grundverhältnisse. — Aehnlich ist die Katharinenkirche im gothischen Styl des 14. Jahrh. aufgeführt. — Zahlreiche Beispiele einer sehr brillanten spätgothischen Holzarchitektur sind an einer Reihe von Privathäusern erhalten, so wie an dem 1461 errichteten Rathskeller. Andere stammen aus dem 16. Jahrh., darunter besonders der sogenannte Schuhhof. — Auch in neuerer Zeit ist in H. ein reges künstlerisches Interesse erwacht, das durch den blühenden Zustand des Kunstvereins und die Ausstellungen bestätigt wird. Einer unsrer vorzüglichsten Architekturmaler, C. Hasenpflug, wohnt hier; von Kunstsammlungen sind die des Freiherrn von Spiegel und des Dr. Lucanus beachtenswerth, besonders für neuere Malerei. Der Bahnhof mit seiner geschmackvollen, durch Polychromie ausgezeichneten Halle ist ein würdiges Werk heutiger Baukunst. *W. L.*

Halbgiebel, der ein rechtwinkliges Dreieck bildende Giebel, an dessen Hypothenuse das Dach entlangläuft; ein der Länge nach getheilter Giebel; aber auch ein quergetheilter, der oberwärts in einen Walm übergeht und sich als Halbwalm bezeichnen lässt.

Halbig, Johann, Prof. an der Akademie zu München, gebürtig von Würzburg, einer der jüngern Meister des Münchner Bildnerkreises, geschult daselbst in den ersten Vierzigern unsers Jahrhunderts, zur selben Zeit als der Dresdner Ernst Hähnel und der Frankfurter Eduard Wendelstädt ihre Ausbildung in der Schwanthalerschule suchten. Die erste schöne Aufgabe, welche Halbig zutheilward, kam vom geschichtforschenden Vereine zu Würzburg, welcher an der Stelle im Kreuzgange des Neumünsters, wo der Grabstein Walters von der Vogelweide gelegen, ein neues Dichterdenkmal zu setzen beschloss. Der Aufsatz des 11′ hohen, 4′ 3″ breiten Denksteins aus grauem Sandstein sollte eine Schale vorstellen, aus welcher Vögel ihr Futter holen, entsprechend der Sage von Walters letztem Willen, welcher eine stete Labung der Vögel auf dem Leichensteine verfügte. Vom Herzog v. Leuchtenberg ward Halbig beauftragt mit der Bildung zweier (etwa 18″ hoher) Gipsstatuetten, welche den Abt Gerasimus mit dem Löwen und die Kaiserin Felicitas mit der Löwin darstellen sollten. Diese Statuetten, bestimmt, zu Petersburg galvanoplastisch vervielfältigt zu werden, sah man im J. 1845 ausgestellt im Münchner Kunstverein. In beiden Kunstwerken hatte Halbig das geistige Wechselverhältniss zwischen menschlicher und thierischer Natur auf schöne Weise zur Anschauung gebracht. Das erste verschaulicht den voll sanfter heiliger Ruhe neben dem Löwen schreitenden Abt; mit dankbar schmeichelnder Freundlichkeit begegnet des Thieres Blick dem Mildblicke des frommen Mannes. In der andern Gruppe begründet ein Kind ein rührendes Wechselverhältniss. Wir sehen die Felicitas, die im Volksmärchen lebende Gemahlin des Kaisers Oktavian, nach der Tieckschen Dichtung dargestellt, wie sie ihr wiedergefundnes Söhnlein mit höchstem Entzücken an ihr Mutterherz emporhebt, während die Löwin mit stummem Vergnügen zu dem Knäblein, ihrem bisherigen Säugling in der Wüste, und zu der neuen Mutter, ihrer jetzigen Gebieterin, emporblickt. In diesen Gruppen offenbarte Halbig ein eigenthümliches Talent; sie zeigten feine und lebendige Motivirung mit schönem gemäsigten Ausdruck, Studium und Kenntniss der menschlichen wie der thierischen Natur und einen klaren Sinn für gleichmäsige Durchbildung bis ins Einzelne. Verschiedne grössere Aufgaben wurden dem jungen Bildner durch König Ludwig zutheil. Eine der nächsten war die Grossmodellirung des Löwengespanns der Bavaria, welches jetzt, erzgegossen durch Ferd. Miller, das neue Siegesthor zu München bekrönt. Die Vorbildungen der Bavariagruppe für jenes Staatsthor rührten bekanntlich von Martin Wagners Hand, nach dessen lebensgrossen Modellen Brugger die Bavaria, Halbig die vier Löwen ins Kolossale modellirte, wobei diesen ausführenden Künstlern das Recht einer freien Uebertragung verblieb. (Der Guss des ersten Löwenpaars, das erste Gussstück der Gruppe, erfolgte während des Märzaufstandes 1848; einer dieser Löwen, die im Aufruhr erzgeboren wurden, wanderte zur Weltausstellung nach London und erwarb dort [1851] die grosse Medaille. Die Ehrenmünze galt freilich zunächst nur dem Erzguss, denn nicht die hohe Kunst, nur das preisliche Kunsthandwerk durfte dort preisgekrönt werden. Der Kritik blieb es vorbehalten, dem Bildner die höhere Medaille zu reichen, die nicht gemünzt zu werden braucht. Halbig modellirte jenen Preislöwen wie die übrigen des Viergespanns im Einverständnisse König Ludwigs ganz nach seinen nach der Natur gemachten Studien, deren er viele besitzt, und behielt einzig und allein nur die Stellung der von Martin Wagner aus Rom nach München geschickten lebensgrossen Modelle bei, weil sich nach den gemachten Versuchen herausstellte, dass die Wagnerschen antik seinsollenden Modelle in der Vergrösserung allem andern eher ähnlich sahen als dem König der Thiere.) Zu den Werken Halbigs, die in die Bewegungszeit der Jahre 48 und 49 fallen, zählt ein Prachtpokal, den die Begeistrung für Deutschlands Einheit füllen sollte. Dieser Pokal, in Gedanke und Ausführung ein unvergleichlich schönes Werk, ist in altdeutscher Form gebildet, mit tektonischen Verzierungen in der Weise des 15. Jahrh. Auf der Deckelspitze steht Germania mit Schild und Schwert, eine Heldin und Königin; um den Rand des Deckels stehen die Wappen Oesterreichs und der Königreiche, um den Körper des Pokals aber, auf Konsolen und unter Baldachinen, die Tugenden, durch welche Deutschlands Einheit geschaffen und erhalten wird: Hoffnung, Liebe, Wachsamkeit, Beständigkeit, Wahrheit, Treue, Stärke und Eintracht. Zeigte Halbig in dieser Arbeit eine hohe künstlerische Freiheit, so gab er sich dagegen in Statuen und Büsten ganz seinem Hange zu naturnachgehendster

Darstellung hin. Ein für seine Neigung zu sehr natürlicher Darstellweise und Formengebung äusserst bezeichnendes Werk ist das grosse, erzgegossen immitten des neuen münchener Friedhofs aufgestellte Kruzifix, wo Halbig „den zu Tode gemarterten Gott" mit einschneidender Wahrheit wiedergegeben hat. Bei solchem Streben nach dem Naturwahren musste Halbig zumal als Porträtbildner glänzenden Erfolg haben. Mehre vorzügliche Werke seiner ebenbildenden Hand schmükken die Friedhöfe Münchens, so das Standbild des Oberstallmeisters *Filipp von Kessling*, die Kolossalbilder des Augenarztes *Filipp v. Walther* und des *Dr. von Breslau*, die Büsten *Schneemanns* und Andrer. Besonders gerühmt wird die Waltherstatue, wozu Halbig das Modell Beginns 1850 vollendete. Der Dargestellte ist in seinem letzten Lebensalter genommen; im langen Oberrock mit dem Pelz darüber, wie man ihn zu sehen gewohnt war, steht er vor uns, etwas geneigten Hauptes, freundlich niederblickend, in der Linken ein Buch habend. Der Gewandstil ist einfach und massig; im Kopfe aber treten lebhaft die kleinen Züge hervor, welche die Lebenähnlichkeit erhöhen. Unter seinen zahlreichen naturtreffenden Büsten, welche derzeit Lebende verebenbilden, heben sich hervor: die Marmorbildnisse des *Königs Max* und der *Königin Marie* sowie des Ministers *Ludwig von der Pfordten*, letzte für die bairische Ruhmeshalle (1850), die Marmorbüsten des *Kaisers Franz Josef* und der *Kaiserbraut Elisabeth* (1853). Das malerische Prinzip, welchem Halbig in seinen Bildnissen folgt, ist in den Bildungen des Kaiserpaars, und zwar vornehmlich bei der weiblichen Büste, durch ein fein durchgebildetes plastisches Gefühl auf das Glücklichste modifizirt, sodass man hier Naturtreue und Lebenähnlichkeit mit künstlerischem Schönsinn erfreulichst gepaart findet.*) Halbigs jüngste Arbeit ist das Frühjahrs 1854 vollendete Modell des König-Maxdenkmals, welches die 24 an der bairischen Südnordbahn liegenden Städte zum Dank für diese Staatsbahn am Seedamme zu Lindau errichten. Aus würfelförmigem, mehrfach abgetrepptem Postament entwickelt sich eine achteckige Säule, bekrönt mit der Statue des Königs, welcher im Ornate des Hubertusordens und in würdiger, wenn auch zu wenig ausdrucksvoller Haltung erscheint. Unmittelbar zufüssen der Statue hat Halbig die Wappen der acht Kreisstädte des Landes an der Säule aufgehangen, während in die Felder des Sockels die Namen und Wappen jener 24 Städte eingegraben werden sollen. Weiter unten an der Wurzel des Schaftes ruhen an den Würfelecken vier am Stamm sich anlehnende und stützende Sitzgestalten auf Konsolen, die Sinnbilder der Lebenselemente des Staats: Ackerbau und Industrie, Handel und Verkehr, Kunst und Wissenschaft. An den plastischen Objekten mag mancherlei auszusetzen sein; inzwischen ist die Gesammtwirkung eine gefällige. Unter andern Wünschen blieb den Betrachtern des ganzen Modells auch jener, dass der Meister das tektonische Element des Denkmals im obern Theile kräftiger vom Würfel weg entwickeln möchte, durch welches organischere Wachsen eine verhältnissmäsig grössere Höhung bedingt, eine schönere Zusammenstimmung der Theile erzielt und der bekrönenden Statue eine grössere Basis geboten würde. — Die grossartige Gestalt einer Franconia, welche Halbig früher geschaffen, hat jetzt die Ehre in gelungner Kopie neben einem Nachbild der Schwanthalerschen Bavaria im Kristallpalast zu Sydenham bewundert zu werden. Schliesslich sei noch der plastischen Arbeiten gedacht, womit Halbig die neugebaute Kirche in dem seiner Vaterstadt benachbarten Rimpar geschmückt hat. Man rühmt diese Skulpturen sowol seitens der Komposition wie seitens der künstlerischen Ausführung; auch wird das Tektonische der altdeutsch gehaltnen Altäre zu dem Schönsten gerechnet, was der tektonischen Skulptur unsrer Zeit gelungen ist.

Ueber den in Aufblüte begriffnen Künstler bleibt das Urtheil zur Zeit natürlich ein unabgeschlossnes. In der Skulpturenabtheilung der grossen deutschen Industrieausstellung, die heute im Münchner Glaspalaste glänzt, hat Halbig inzwischen eine so bedeutende Anzahl seiner Produktionen schaugestellt, dass man aus dieser Zusammenstellung seiner Leistungen und aus der Vergleichung derselben mit jenen der mitausstellenden Plastiker willkommene Anhälte zu schärferer Urtheilsfassung ge-

*) Die Marmorbüste der jungen Kaiserin hat schon ihre Geschichte gehabt. Laut Wiener Berichten nämlich, in der Augsb. Allg. Zeit., hatte der Bildhauer Münchener Modelleurs nach Wien geschickt, um Gipsabgüsse von jener Büste zu machen und zu verkaufen. Inzwischen bemächtigten sich dieses Gegenstandes die dortigen italiänischen Gipsfigurenhändler, welche die Büste nachgossen und durch den Absatz ihrer Gipsabdrücke beträchtlichen Gewinnst erzielten. Nun trat der Meister des Kunstwerks jenen Gipsern mit gerichtlicher Klage entgegen. Da er aber vergessen hatte von dem in Oesterreich geltenden Gesetze Gebrauch zu machen, so erkannte das k. k. Oberlandesgericht, dass kein Grund zur weitern Verfolgung der Beschuldigten vorhanden sei. Der ausdrückliche Vorbehalt muss entweder auf dem Kunstwerke selbst deutlich ersichtlich gemacht oder durch die Zeitungen des Kronlandes, wo das Kunstwerk erscheint, öffentlich bekanntgemacht werden.



winnt. Eine bemerkenswerthe Stimme in der Augsburger allg. Zeit. spricht sich (in der Beilage zur Nr. vom 9. Aug. 1854 mit folgenden Worten aus: *Die zahlreichsten Skulpturen enthält der Palast von Professor Halbig, besonders eine grosse Anzahl Porträtbüsten, in denen man überall einen talentvollen Naturalisten voll Kühnheit, Energie und Unternehmungsgeist erkennt. Seine Bildnisse sind sehr ähnlich, wenn sie auch jener idealen Auffassung entbehren, die ihrem Gegenstand die edelsten Seiten und Stimmungen abzulauschen versteht, sowie sie weit von jener feinen und stilvollen Durchbildung der Formen entfernt sind, die wir z. B. an der (Hähnelschen) Büste des Cornelius bewundern. Die grosse Porträtstatue des Königs (Max) ist gut aufgefasst, im Kopf ist eine gewisse männliche Energie, die ihm sehr gut steht; um so mangelhafter und stilloser ist dagegen der Körper. Denselben Fehler der Stillosigkeit in noch höherm Grade finden wir in den Modellen zu den allegorischen Figuren des Handels, Ackerbaues und der Industrie, zu dem projektirten Monument nach Lindau, wo er in Schwanthalers (letztzeitige) Nachlässigkeit der Durchführung ohne dessen dekorativen Schönheitsinn zu verfallen droht.* Solche Stimmen haben allerdings nur das Gewicht von Zeitstimmen; sie mögen aber Sporne werden für eine bedeutende Kunstkraft, dass sie immer und in jedem Punkte des höhern Weges gedenk bleibe.

Halbirtes Gitter, ein Gitter, dessen horizontale und vertikale Stäbe ineinander eingelassen sind.

Halbkuppel, ein Gewölbe, das eine Viertelkugel bildet und einen halbkreisförmigen Raum überdeckt.

Halbmenschliche Bildungen. — Unter den Fantasiebildungen des Alterthums, den widernatürlichen Gestaltungen der Mythenbildnerei, nehmen vornehmsten Rang die Halbmensch- und Halbthierbildungen. Vorangegangen ist darin das früheste aller bekannten Kulturvölker, das der Aegypter, in deren Götterbildungen sich die sinnbildliche Vermischung von Thier- und Menschengestalt in einer erschreckenden Weise kundgibt. Auch die Mythenbildnerei der Hellenen ist nicht freigeblieben von jener Fantastik, welche die menschliche Gestalt mit der thierischen zu verbinden sucht; aber sie hat sich im Gegensatz zur ägyptischen fern davon gehalten, die grossen Götter in der unwürdigen Form der Thiermenschlichkeit vorzuführen. Der griechische Olymp kennt im Ganzen und Grossen keine Menschen mit Hunde-, Affen-, Katzen- und Vogelköpfen. Was etwa Derartiges in Frühzeiten der Hellenen vorhandenwar, verlor sich bei den Fortschritten ihrer Kultur, klärte sich ab zur Vollmenschlichkeit, zu welcher sich in gewissen Fällen nur eine leichte thierische Zugabe gesellte. (Hörner, Flügel etc.) Sehr zu zählen sind die Beispiele, welche diese oder jene Gottheit bei den Hellenen mit Thierkopf oder thierischem Körper erscheinen lassen. Pausanias erzählt uns von dem Holzbild einer schwarzen Demeter, welche in einer Höle bei Phigalia als auf dem Felsen sitzende Weibsgestalt mit bemähntem Pferdekopfe gebildet war. Offenbar bezog sich diese Demeter, welche Delfin und Taube in den Händen hielt, auf die in Stutengestalt erfolgte Verbindung der Göttin mit Poseidon. Jedenfalls war ihre Bildung keine feste typische, nur eine gelegentliche. Aehnlicherweise finden wir auf einer Vase eine hirschköpfige Göttin bei Perseus, welche Ed. Gerhard als Artemis-Hekate gedeutet hat. [*Auserlesene griechische Vasenbilder II.* Taf. 89.] Wir gerathen schon ins Reich der untern Gottheiten, wenn wir von einer kuhköpfigen Tyche griechischer Bildung hören. Hieran reihen sich der stierköpfige Dionysos und gleichgestaltete Flussgötter, die auch umgekehrt als Stiere mit Menschenantlitz erscheinen. Stierköpfig ist endlich auch Minotauros. Löwenköpfig war, laut Pausanias, Phobos (der Schrecken) am Kasten des Kypselos gebildet. Ebenso gestaltet finden wir den Aeon, das seltsame Gebilde orfischer Mystik. An der Kypseloslade war auch Ker, die Todesgöttin, abgebildet mit Thierzähnen und thierisch bekrallten Händen. Endlich sehen wir in Darstellungen nach der homerischen Dichtung, wo Kirke des Odysseus Gefährten in Säue verwandelt, diese von der Kunst nicht als vollständige Thiere aufgefasst, sondern blos ausgestattet mit Sau-, Widder- und Stierköpfen. [Vergl. *Inghirami: Galleria Omerica III. tav.* 50. 51.] Die abenteuerlichste Bildung dieserart ist aber wol jene der in Delfine verwandelten tyrrhenischen Matrosen am Monument des Lysikrates, eine Verbindung von Fisch und Mensch, wobei nur die menschlichen Arme wegfallen und der Kopf des Delfins angepasst wird. [Vergl. *Stuart: antiquities of Athens I. ch. IV. pl.* 16.]

Die interessantesten der Halbmensch- und Halbthierbildungen sind unstreitig jene, wo der edlere Theil der Menschengestalt sein Vorrecht behält, also nur thierischer Ansatz in Unterordnung stattfindet. Soll hier nicht das Gesetz der Schönheit verletzt werden, so thut vor Allem organische und harmonische Verbindung noth.

Der Ansatz der thierischen an die menschlichen Glieder darf nur da erfolgen, wo in der Natur eine Biegung, eine Fuge wirklich statthat. Das bekannteste und glücklichste Beispiel dieserart sind die Kentauren. Die Kraft, womit der Mensch das Ross bezwang, erregte erst in allmäliger Stufung die Vorstellung von Rossmen-



schen. Der Reiter schien mit seinem Pferde wie zusammengewachsen; der Kopf des Thieres und mit ihm der ganze Eigenwille der thierischen Natur verschwand; es trat der volle kräftige Menschenleib in den Vorgrund, bis zuletzt in glücklicher Mischung der Formen beide Gestalten harmonisch ineinandergegossen sich das Gleich-

gewicht hielten. Anfänglich, wie bei Homer, war die Vorstellung nur die von bergbewohnenden rauhhaarigen Riesen Thessaliens. An der Kypseloslade finden wir den Rossmenschen noch vorn mit Menschenfüssen, während hinten schon Pferdefüsse angewachsen sind. (Ganz Gleiches sehen wir auf einer alterthümlichen Vase, welche *Micali* in seinen Monumenten, Taf. XX. 1, mittheilt.) So aber konnt' es nicht bleiben, sollte der Lauf, der Sprung der Rossmenschen ein geregelter gleichmäsiger sein. Das Paar menschlicher Füsse vorn konnte sich nicht an gleichen Takt mit den pferdigen Hinterfüssen gewöhnen; im Ansatze des Rossleibes an den Rücken des Menschenkörpers lag keine ästhetische Nothwendigkeit, vielmehr brach gleichsam die Fantasiegestalt in ihre beiden Bestandtheile auseinander; kurz der griechische Künstler warf die menschlichen Füsse und Schenkel weg, liess das ganze Ross mit Ausnahme von Hals und Kopf mit dem Unterleibe des Menschen zu harmonischer Gliederung verschmelzen. Was in der Natur unmöglich, das war in der Kunst nicht allein zur Möglichkeit, sondern fast zur Nothwendigkeit geworden. Die Kunst denkt nicht daran, ob ein solches Doppelwesen sich auch durch die ihm zugetheilten Organe ernähren könne, ob ein doppelter Magen oder Bauch Speisen verdauen könne; sie freut sich, wenn in ihren Gebilden, in welchen sie besonders Bewegung und Leidenschaft braucht, ein neues ideales Leben sich aufthut, das gehoben und getragen von den kühnsten Sprüngen und Wendungen die wilden abenteuerlichen Kräfte im riesenhaften Uebermuth gegen andre Kraft übt. Bei kriegerischer Abwehr entwickelt sich sogar ein Doppelleben, wie wenn ein Kentaur, vom Dolch seines Gegners durchbohrt, hinten mit den Hufen ausschlägt und mit dem Vorderkörper seinen Gegner in verzweifelter Gegenwehr fasst. Der Kreis erotischer und dionysischer Vorstellungen wird erweitert durch Kentauren, die von Liebgöttern und Bakchantinnen gefesselt werden und verfolgt davoneilen, sowie durch musizirende und den Bakchoswagen ziehende Kentauren. Ein schönes Spiel künstlerischer Fantasie sind auch Kentaurinnen, namentlich wo sie säugend erscheinen. Minder gefällig, ja gewissermasen der kentaurischen rohen Naturkraft widersprechend, sind ruhende oder unterrichtende Kentauren, wie Chiron, dessen geistige Begabung jedenfalls eine Ausnahme bildet. — Eine besondre Frage, die sich hier aufdrängt, ist die nach der Färbung der kentaurischen Körper in Skulptur und Malerei. Man könnte denken, die Künstler hätten sich einer konventionellen Farbe bedient, um den Eindruck einer in sich geschlossenen einheitlichen Gestalt auch für das Auge zu gewinnen. Die Farbe des Rosses nämlich konnte unmöglich auf den menschlichen Körper übertragen werden, ebensowenig die menschliche Hautfarbe auf den Thierleib. In Gemälden musste man also beide Bestandtheile auseinanderhalten, und so finden wir es in der That in den herkulanischen Malereien [vergl. *Antichita d'Ercolano I. tav.* 25—28], nur dass in der Gegend der Fuge die Farben etwas ineinander überfliessen. War es so in der Malerei, so wird sich die Sache in polychromer Skulptur schwerlich anders verhalten haben. — Der Kentaur, den wir im Holzschnitt vorführen, ist jener jugendliche im Kapitolinischen Museo, der mit dem ebendaselbst befindlichen, mit ihm gruppemachenden Aeltern 1736 in der Villa Adriana gefunden ward. Beglaubigt ist dies Kentaurenpaar grünlichen Marmors als die Arbeit zweier kaiserzeitiger Künstler aus Afrodisias, des Aristeas und des Papias, welche damit eine etwas manierirte Nachbildung eines Meisterwerks früherer Hellenenkunst hinterlassen haben. Von dem älter Dargestellten der beiden Rossmenschen ist eine schöne Wiederholung in weissem Marmor vorhanden, deren einfach-schöne Behandlung den Beweis liefert, dass das beiden Nachbildungen zugrundliegende Urbild einer der Glanzepochen der alten Skulptur angehört. Jenem im Louvre aufbewahrten, welcher unter der Benennung „Borghesischer Kentaur" eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, verdankt man auch das richtige Verständniss des Motivs, das dem Kentaurenpaare des Kapitols zugrundeliegt. Das Marmorwerk im Louvre nämlich zeigt noch das Liebgöttchen, welches auf dem Rücken des Rossmenschen platzgegenommen und diesem unvermerkt beide Hände gefesselt und zurückgebunden hat. Während sich der alte Thor verdrüsslich umschaut, beugt sich der neckische Flügelknabe nach der andern Seite hin, sodass er vom Alten nicht bemerkt werden kann, was diesem die Pein nur vermehrt. Zu diesem tragikomischen Effekte stimmt nun vollkommen das Gegenstück, der jüngere Kentaur des kapitolinischen Paars, welcher mit erhobener Rechten ein Schnippchen schlagend herbeisprengt und somit den alten mürrischen Gefährten verhöhnt, der in die erotischen Schlingen gefallen. Die Schadenfreude, welche der junge Kumpan andentaglegt, ist von um so schneidenderer Wirkung, als der Unmuth des Aeltern dadurch nur noch mehr aufgereizt wird. Dass beide Kentaure des Kapitols einen Amor auf ihrem Pferderücken gehabt haben, ergibt sich aus den rechtstelligen Eintiefungen zur Befestigung der Beifigur.

Die Augen dieser Kentaure bestanden aus farbigen Steinen, wie die eine noch steinbesetzte der Augenhölen des Jugendlichen bezeugt.

Aehnlich wie mit den Kentauren ging es mit der Bildung der Giganten. Auch diese waren ursprünglich nur einfache Riesen von gewaltigem Bau, welche gegen die Götter mit Felsblöcken und Baumstämmen ankämpften. So finden wir sie noch in einigen Denkmalen, an Gefässen etc., gebildet. Allein da sie Erdgeborne waren, suchte man das Sinnbild der Erdnatur, die Schlange, mit der Menschengestalt zu vereinigen. (Vergl. hierüber den schon gegebnen Artikel „Giganten.") Eben solche Bildung, nur mit weiblichem Oberkörper, erfuhr auch Echidna, das in der Herkulessage spielende, durch den Argos Panoptes getödete Schauderwesen.

An Flussgötter, z. B. an den Alpheios, der nach dem Dichterwort oben Mensch und unten Stier ist, erinnern wir nur vorbeigehend, um so den Uebergang zum Reiche des Okeanos zu gewinnen. Die wechselnde Gestalt des Meeres, die abenteuerlichen Gestalten seiner Tiefe mögen viel dazu beigetragen haben, dass die hellenische Fantasie hier mit wahrer Lust eine Menge fantastischer Ungeheuer schuf. Schon Homer dichtet vom greisen Meermann Proteus, wie er sich in Alles verwandelt, was auf Erden oder im Wasser lebt und webt. Ihm gleich versucht es Thetis. Hier in der Tiefe und auf der Oberfläche der See ist vor Allem das Reich der Tritonen. Allen ihren wundersamen Bildungen liegt immer die Vorstellung einer aus Menschen- und Fischleibe gemischten Doppelnatur zugrunde. Pausanias beschreibt sie so, dass selbst ihr Oberleib mehrfache Zuthaten vom Fische hat. Für die Färbung ist interessant, dass sie nach seiner Ansicht meergrüne Augen, froschgrüne Haare haben, dass ihre Hände und Nägel wie das Aeussere der Schnecken aussehen; für ihre weitere Gestaltung sind karakteristisch der breit geöffnete Mund mit Thierzähnen, die Flosse unter den Ohren, die Bedeckung des Körpers mit dünnen Schüppchen, endlich das Auslaufen in den Delfinschweif. Zuweilen werden diese beiden Theile durch eine kentaurartige Vermittlung vereinigt, sodass also drei verschiedne Körper zusammenwachsen. Diese Tritonenart nennt man Kentaurotritonen oder Ichthyokentaure.

Aehnlich den Kentaurotritonen verbindet Skylla mit der weiblichen Menschennatur noch eine doppelte andre. Oben ist sie schönes Weib; ihr Unterleib läuft in heulende Hunde aus, endend in Fischschweife, womit sie den unglücklichen Schiffer ergreift und zerquetscht. Hier hat die Kunst das Ungeheure, Unmögliche gewollt; dass sie aber an diesem Unternehmen nicht scheiterte, liegt blos darin, dass die einzelnen Körper, wo sie sich ansetzen, von Wogen umspielt und so dem Auge des Betrachters die schwer zu verbindenden Fugen entrückt wurden. Indem sich so der Widerspruch der Gestalten milderte, ist Skylla zu einem wahren Ideal einer grässlich zerstörenden Naturkraft geworden. Eine andre weibliche in zwei Fischschwänze endende, mit Kopf- und Schulterflügeln versehene Gestalt, welche *Micali* in seinen Monumenten auf Taf. 110 mittheilt, wird als eine tuskische Amfitrite angesehn. Die merkwürdigste Seemenschlichkeit bleibt aber wol der Heros Astakos, Sohn des Poseidon und der Nymfe Olbia, nach welchem eine Stadt in Bithynien, die spätere Nikomedia, benannt ward. Sein Name bezeichnet den Krebs, was den Anhalt gibt, um ihn auf einem pompejanischen Wandbilde in einer tritonenartigen Gestalt, die sonst ganz räthselhaft bliebe, wiederzuerkennen. Hier gleitet die oben als Mensch mit fliessendem Haar und spitzem Kinn, unten als Krebs gebildete Gestalt in Begleitung verschiedner Fische durch die Flut; in der einen Hand hält dieser Seltsamste aller Seehelden die Zügel eines wilden Seerosses, in der andern die tritonische Muscheltrompete. [Vgl. *Mus. Borbon. T. X. tav.* 8.]

Endlich schliesst die Menschengestalt auch Verbindungen mit der Leichtleibigkeit der Flügler. Schon in ägyptischen Denkmalen erscheinen Vögel mit Frauengesichtern, wie wir solche denn auch in hellenischen sehen, wo sie, vornehmlich in Vasenbildern, als Seelen der Erschlagenen umherflattern. Doch verstieg sich die Kunst ins Unglückliche, als sie weitergehend in den Sirenen Gestalten schuf, an deren weiblichen Nacken sich Flügel schliessen und deren Unterleib höchst ungefällig in Vogelschweif und Klauen endet. Dass der feine Hellenensinn das Unschöne dieser Verbindung fühlte, ersieht man aus Beispielen, wo der untre Theil verhüllt erscheint. Ebenso abstossend sind für unsern Geschmack die öfter mit den Sirenen verwechselten Harpyien, deren Missgeburt freilich zu ihrer widerlichen Natur stimmt; ebenso abscheulich die Gräen, deren Bild man, wie es eine antike Gemme zu Berlin bietet, im Schwane mit Weibskopfe auf langem Halse erkannt hat. Selbst in den Sfinxen, in deren Räthselgestalt sich das menschlich Weibliche, das Zarte mit dem oft noch beflügelten Löwenleibe aufs Wunderbarste vermählt, liegt etwas Widerschönes. Der Hellene hat diese Gestalt nicht erdacht, was auch bei

den Sirenen, Harpyien und Gräen anzunehmen ist, welche Bildungen alle auf den fantastenden Orient zurückdeuten. Aus Aegypten ist die Sfinx, wie man glaubt, erst nach Eröffnung jenes Landes durch Psammetich in Griechenland eingewandert. In ihrem Heimatlande soll sie immer männlich gebildet sein, wogegen sie in den Griechenlanden immer weiblich und ihr Löwenleib sogar immer vielzitzig dargestellt ward. Aus einer Lichtgöttin, die sie ursprünglich wol gewesen, ward sie ein Spielwesen der Kunst, welche sie als Schmuckbild besonders an Götterthronen anbrachte, wo sie inzwischen nicht bedeutungslos, sondern stets zur Andeutung des Geheimnissvollen figurmachte.

Halbmesser, der halbe Durchmesser eines Kreises oder einer Kugel.

Halbou, Jean Louis, * 1730 zu Paris, zierlicher Genrestecher aus der Schule des Dupuis. Von seinen Arbeiten wollen wir beispielsweise bemerken den Alten mit dem Kruge (*le buveur trop grave*) nach *Frans Mieris;* die vier Soldaten am Tische, deren zwei bretspielen, nach *Jan le Duc;* den reichen Bauer nach *David Teniers;* die Toilette des Bettelbuben nach *Murillo.*

Halbpfeiler, ein vor der Mauer vorspringender Pfeiler, dessen Vorsprung jedoch nicht soviel als seine Breite beträgt.

Halbreiter, Ulrich, Münchner Geschichtmaler aus der Schule des Peter Cornelius, einer der Bewährtesten dieser Schule im Fresko wie in der Oeltechnik. Mitbetheiligt an der Freskoausschmückung der Ludwigskirche, malte er dort im Kreuzgewölbe des Querschiffs nach Entwurf von Cornelius die Ordenstifter in Verbindung mit Kranzberger, welcher den Karton nach Cornelius' Skizzen geliefert hatte; ferner führte er daselbst nach Cornelius mit Kranzberger, Lang und Lacher die Patriarchen und Profeten aus, welche nächst dem Weltschöpfungsgemälde des hohen Chors ihre Stellungen nahmen; dann an der Decke des Seitenchors zur Linken des Hochaltars zwei der Kirchenväter nach den Entwürfen und Kartons von Karl Heinrich Hermann (den liegenden auf seinen Löwen gestützten Hieronymus als Kardinal und den Ambrosius als Bischof mit dem Bienenkorbe). Nach diesen und andern Hilfsarbeiten begab sich Halbreiter von München nach Athen, wo ihn drei Jahre durch im Königschlosse die Ausführung verschiedner Geschichtbilder beschäftigte. Von dort unternahm er eine Reise nach Aegypten, Syrien und Palästina, von welcher Wandrung er, seine Heimkehr über Italien nehmend, Sommers 1845 wieder in München eintraf. Als Reisefrucht brachte er eine Menge Zeichnungen mit, deren mehre durch originelle Auffassung des orientalischen Kostüms und durch interessante Aufnahme architektonischer Gegenstände die Publikation in Kupfer- oder Steinblättern verdienten. Besonders interessirten unter seinen Wiedergaben verschiedne durch Tradition geheiligte Stellen Jerusalems, ein vom Oelberg aufgenommenes Panorama, Inblicke in die Häuser zu Damaskus etc. Die armenische Sage vom Schweissabdrucke des Hauptes Kristi brachte Halbreiter für das Festalbum zu Bilde, welches dem König Ludwig 1850 von den Münchner Kunstgenossen verehrt ward. Unter den grössern selbständigen Arbeiten des Künstlers hat für jetzt als seine bedeutendste zu gelten das grosse Altargemälde der Himmelfahrt und Krönung Mariens, welches auf der Münchner Ausst. 1851 alle der religiösen Kunst befreundete Besucher fesselte. Das Ganze zerfällt in zwei Gruppen, deren eine den Untertheil der Darstellung bildende man als die irdische, deren andere, die obere, man als die überirdische bezeichnen kann. Erste zeigt uns das leere Grab, aus welchem Lilien aufsprossen und um welches sich die zwölf Jünger versammelt haben. Die Blicke der Jesuschüler, theils zugewendet dem Innern des Grabes, theils erhoben zur Muttergottes, welche wolkengetragen gen Himmel schwebt, kundgeben in der einen Richtung das höchste Erstaunen, in der andern die fromme Schwärmerei. Manchfaltigkeit in der Figurenhaltung und glückliche Anordnung in der Zusammenstellung machen den Eindruck eines harmonischen Ganzen. Diesen untern Theil des Bildes mit dem obern vermittelnd, schweben beidseit vom Grabe aufwärts Gruppen von Engeln, welche die Königin des Himmels mit Weihrauch und Harfen begrüssen. Maria selbst wird oben durch den Gottvater und den Gottsohn empfangen, die zu beiden Seiten thronen und eben der Himmelskönigin die Krone aufzusetzen bereit sind. — Wie sehr Halbreiter der technischen Behandlung Meister ist, haben schon hinlänglich seine frühern Arbeiten bewiesen. Bei diesem Altarbilde hätte man nur gewünscht, dass der obere Theil noch lichter, noch ätherischer gehalten worden wäre, wodurch er an Leichtigkeit gewonnen und der Gegensatz des Ueberirdischen zum Irdischen sich deutlicher gemacht haben würde.

Halbsäulen nennt man solche Säulen, die mit der Mauer verbunden aus dieser halb vorstehen. Sie sind lediglich zu Verzierungszwecken angewandte Nachbildungen

der Freisäulen. Treten solche Nichtsträger über Hälfte heraus, so nennt man sie **Wandsäulen**. Inzwischen gebraucht man beide Ausdrücke gewöhnlich wie gleichbedeutende.

Halbschlitze, die halben Einschnitte an den beiden Ecken der Triglyfen. Vergl. den Art. „Triglyf."

Halbthierische Bildungen, s. „Halbmenschliche B."

Halbthurm, in der Landessprache *Fél-Torony*, ungarischer Ort im Wieselburger Komitate, mit prächtigem kön. Lustschlosse, das seine jetzige Gestalt unter Kaiser Karl VI. erhalten hat.

Halbwalm, s. Halbgiebel.

Haldenwang, Kristian, sehr namhafter Stecher aus Mechels Schule, * 1770 zu Durlach, † 1831 zu Rippoldsau. Er behauptet hohen Rang als Landschaftstecher, weil er Kraft mit Anmuth und freies malerisches Spiel mit zartester Vollendung verbindet. Seine Muster fand er freilich nicht in jener Kupferfabrik, welche sein Lehrherr Mechel zu Basel unterhielt; vielmehr bildete er sich durch das Studium englischer Vorbilder, besonders der Woolletblätter. An Woollet lernend, ihm aber keineswegs unbedingt folgend, war er mit Erfolg bemüht seinem Vormeister nicht nur ebenbürtig zu werden, sondern ihn selbst insoweit zu übertreffen, als es durch Erzielung grösserer Harmonie, durch schöne Mäsigung in der Theilbehandlung geschehen konnte. Nach Basel, wo er kontraktlich zehn Jahre verbleiben musste, waren seine Arbeitsorte Dessau (wohin er 1796 berufen ward) und Karlsruhe, wo er 1804 als Hofkupferstecher eine bleibende Stätte fand. Als seine Hauptblätter anzeichnet man die sogen. „Tagzeiten", vier Blätter nach Claude Gelee, deren Figürliches vom Stichel Albert Reindels besorgt ward: eine Landschaft nach Ruisdaal und eine nach Gelée für das Musee Napoleon; die Flucht der Kristältern nach Elzheimer und die badentsteigenden Weiber nach Bolognese für das Florenzer Gallerlewerk; die diogenische Landschaft nach Gaspard Dughet für das Pariser Musealwerk; den „Seesturm" und ein andres Blatt im Brasilischen Reisewerke des Prinzen v. Neuwied; endlich den Wasserfall nach Ruisdaal, den er unvollendet hinterliess. Durchblicken wir die Reihe seiner übrigen Blätter, so finden wir noch manches Vortreffliche oder in dieser und jener Beziehung Beachtenswerthe: wir weisen nur hin auf die Heimkehr der Herde nach Gelée (mit Widmung an den Kurfürsten v. Sachsen), auf den hornblasenden Knaben mit der Herde nach Potter und auf die Aquatintalandschaften nach Wehle (diese mit Widmung an den Fürsten v. Schwarzburg). — Sein für dasselbe Fach herangebildeter Sohn Friedrich, * 1800, hat nur wenige Proben seiner Kunsthand geben können, da ein jäher Tod ihn schon 1820 dahinraffte.

Halder, Leonard, Münchner Baumeister zur Zeit Herzog Wilhelms des Vierten, der ihn bei vielen und grossen Unternehmungen verwendete. Zu Halders Werken zählte die Erlöserkirche des Gottesackers vor dem Sendlinger Thore, welche unter Kurfürst Max zerstört ward, das Pilgerhaus zu St. Martin am Rochusbergl und die Rochuskapelle daneben, die ebenfalls zugrundegegangen, endlich die Georgenkirche in ihrer Vollendung, welche alte Hofkirche deutschen Stiles in Münchens herzoglicher Zeit als einer der schönsten Tempel der Stadt glänzte. Auch dieser Bau, an welchen Halder die letzte Hand legte, ist leider untergegangen. Halders meiste Bauten fielen in die Zeit des Uebergangs zur Renaissance. Hochbetagt lebte er noch 1542.

Halewein, eine deutsche Sagengestalt, die als zauberischer Sänger auftritt, in den sich alle Mädchen, sobald sie ihn hören, verlieben, der sie aber alle quält und an den Galgen hängt. (Vergl. Uhlands Volkslieder Nr. 74 *d*. Mones Anzeiger VII. 448. Wolfs deutsche Sagen Nr. 29.) Dieser Jungfernräuber heisst in Volksliedern auch der Hillinger. Er wird in weitern Sagen zum Vogelfänger und Vogelhändler Buntjack, der z. B. auf der Burg bei Löbnitz haust, wo er mit Prachtvögeln und Wunderblumen schöne Mädchen zum Walde lockt. Zu Lobeda bei Jena erscheint er in buntem Federgewand, schöne Mägdlein in den Burgberg verlockend, wo sie von jungen Fischern entweder schlafend mit goldnen Spindeln in den Händen oder spinnend und süsse Liebelieder singend gesehen werden. Zu Willitz verwandelt sich der Vogelsteller in allerlei Gestalten, um Mädchen in den Berg zu entführen. In einem schwäbischen Kinderspiele figurirt er als Vogelhändler, welcher Engeln und Teufeln zu Hameln: er war der Bunting des dortigen Koppenbergs, welcher die Mäuse die gefangnen Vögel verkauft. Dann erscheint dieser sagenhafte Ausbunt als Pfeifer und Ratten der Stadt zusammenpfiff, aber den Undank für die Tödung des Ungeziefers mit seinem kinderentführenden Zauberspiel rächte. Als Spielmann zu Hameln ist der deutsche Halewein sowol von Dichtern (vornehmlich durch Göthe) als von

Malern (durch Teichlein und Andre) behandelt worden. Einen Urverwandten des Halewein oder Hillinger darf man vielleicht in dem *Hellequin* erkennen, der in Frankreich die wilde Jagd anführt.

Haliai, Meerfrauen, heissen in der Hellenensage jene Weiber, welche den Dionysos auf seinem Eroberungszuge von den Inseln her geleiteten. Die Stadt Argos wollte das Grab jener Haliai besitzen; man zeigte es dort auf dem Marktplatze, wo es noch der Perieget Pausanias vor dem Tempel der Hera Antheia vorfand.

Halicz, Stadt im Stanislawower Kreise Galiziens, mit den Trümmern der landnamengebenden Veste, in welcher die alten Könige Haliciens ihren Sitz hatten.

Halifax, britische Industriestadt im Westen der Grafschaft York, in der von langem sechsbogigen Viadukt überbrückten Thalschlucht des östlichen Calderarms, der mittels Tunnels und zweiten Viadukts die Verbindung mit dem Rochdalekanal herstellt. H. ist keine Stadt hohen Alters; noch Mitte des 15. Jahrh. war dort nur ein winziges Dorf zu sehn. Eine Kirche gothischen und eine antiken Tempelstils, ein Theater und ein paar andre Gebäude sind die einzigen nennbaren Opfer, welche der höhern Kunst in dieser ameisig geschäftigen Mittelstadt gebracht worden sind.

Halifax im nordamerikanischen Neuschottland, namengebende Hauptstadt einer Grafschaft, gegründet 1749, jetzt Regierungssitz des Halbinsellandes. Als befestete Hafenstadt günstigster Lage hat dieses Halifax die Bedeutung eines Bollwerks des atlantischen Ozeans. Der Hafen, einer der grössten der Welt, verdient alle Berücksichtigung seelebenschildernder Maler.

Halikarnassos, einstige Karierhauptstadt auf der Südküste des Keramischen Golfs, nordöstlich von der Insel Kos. Zu Bedeutung gelangte diese kleinasiatische Küstenstadt durch die Niederlassung trözenischer Geschlechter, welche ihre peloponnesische Heimat aus Verdruss über den Verlust politischer Vorrechte verlassen hatten. Abgesehn von dem Umstande, dass hier die Wiege dreier Geschichtschreiber gestanden (des Vaters der Geschichte — Herodotos, des Römerhistorikers Dionysios und des Musikgeschichtschreibers Aelius Dionysius), verbleibt der Königstadt Halikarnass der Ruhm, den kostbarsten Grabbau des Alterthums besessen zu haben, jenes zu den sieben Wunderwerken damaliger Welt gezählte Mausoleion, welches den begräbnisszwecklichen Grossbauten aller Folgezeit den bezeichnenden Namen gegeben. Königin Artemisia errichtete es ihrem Bruder und Gemahl, dem Karierkönige Mausolos, unter Zuziehung mehrer hellenischer Künstler. Am Ausführlichsten berichtet darüber Plinius (*Hist. nat.* 34, 30 u. 31); er bezeichnet als den Grabbau schmückende Plastiker den Skopas, den Bryaxis, den Timotheos, den Leochares und den Pythis. Erster soll die Bildwerke der Morgenseite, Bryaxis die der Nordseite, Timotheos die der Südseite, Leochares die der Westseite, Pythis aber das marmorne Viergespann auf dem Gipfel geschaffen haben. Ueber den Bau und seine räthselhafte Anlage ist neuster Zeit mehrfach gehandelt worden, vergl. der Archäolog. Zeit. neue Folge S. 182; 73*; 82*. Skopas war unter den betheiligten Künstlern unstreitig der Bedeutendste; da er aber nicht blos als Plastiker sondern auch als Baumeister rufhatte, so darf man wol annehmen, dass er durch Artemisia zur obersten Leitung des Prachtbaues berufen worden war. Bezüglich der ungeheuren Kosten dieses Grabmals ist das Wort eines Filosofen bezeichnend, des Anaxagoras nämlich, der bei Beschauung des Baues rief: wieviel Geld ist da zu Stein geworden!

Durch Erdbeben ward die Stadt samt dem Wunderbau schon in alter Zeit zerstört. Jetzt steht das Türkendorf Budrûn an der altstädtischen Stelle. Die Grundlage des verschwundnen Mausoleion ist noch deutlich zu erkennen. Durch genauere, vom britischen Kapitän Beaufort angestellte Untersuchungen des Lokals ist eine Plattform von 70 engl. Ellen Länge und 55 engl. Ellen Breite nachgewiesen worden. Auf einem Hügel bezeugen viele umherliegende Steine und vom Unkraut überwucherte Marmorsitze, dass derselbe zu einem Amfitheater benutzt war. Die Anlage erscheint so gross, dass hier mindestens sechstausend Menschen sitzfassen konnten. Ein benachbarter Hügel enthält mehre Katakomben mit Todtenkammern, deren einige sehr fest mit Steinen zugesetzt sind und in deren einer man ungefähr vierzig Thränengefässe entdeckt hat. Diese Todtenkammern gewähren einen merkwürdigen Anblick, wenn man sie vom Budruner Hafen aus betrachtet, aber näher kümmern sich um dieselben nur alterthumforschende Reisende, während weder der türkische noch der griechische Küstenbewohner ein Auge für sie hat. Etwa eine englische Meile ins Land hinein findet man ein zertrümmertes Thor und unfern davon einige gewölbte Gebäude, in deren Nähe ein Eingang zur Stadt gewesen sein muss, da man in üppigem Olivenhaine noch Spuren der Stadtmauer erkennen kann. Nicht weit davon steht unter dem weit ausladenden Gezweig eines

Tulpenbaumes ein Sarkofag, der hochalterthümlich zu sein scheint, dessen bildnerischer Schmuck jedoch durch Zeit und Wetter völlig zerstört ist. In einem Gemüsegarten bemerkt man die sehr verfallne Vorderseite eines Tempels; noch kann man die Spuren einiger Widderköpfe daran erkennen; die Säulen sind indess sehr baufällig. Hie und da werden Münzen aufgefunden, und es lässt sich so manches alte Stück im Verkehre der muselmännischen und griechischen Budrûner sehen.

Die Veste von Halikarnass, berühmt durch Memnons Belagerung unter Alexander dem Grossen, hat nach den Schädigungen durch Erdbeben noch rollegespielt im Mittelalter, wo sie zur Zeit der Malteser und Rhodiser Ritter noch eine Belagerung aushielt. Gegenwärtig ist das Ganze, nach mehrfachen Ummodelungen, ein türkisches Kastell, das uns weiter nicht interessiren würde, wären nicht hellenische Marmorbildwerke dort eingemauert und nicht Nachrichten vorhanden, welche jene Skulpturen als aus den Mausoleionruinen herrührende ausserzweifelsetzten. Die Ersten, welche von jenen in die Kastellmauern eingefügten Basreliefen notiznahmen, waren *Dawkins* und *Wood* (die Reisenden nach Palmyra in den Jahren 1749 u. 50) und *Richard Dalton*, Lord Claremonts künstlerischer Begleiter auf dessen Entdeckungsreise in den Archipel. Dalton nahm Zeichnung von einigen Stücken, wonach auch Platten gestochen wurden. [Vergl. den Anhang zu R. Daltons *Antiquities and Views in Greece and Egypt, London* 1791.] Dann zeichnete *Mayer* an Ort und Stelle für Sir R. Ainslie mehre der Marmorfragmente, nach welchen Zeichnungen zwei Platten durch Byrne gestochen wurden, die Ainslie zu dem zweiten, 1797 erschienenen Bande der *Jonian antiquities* schenkte. Bekannter wurden die Bildwerke jedoch durch die Abbildungen, welche in den von *Ainslie* und *Mayer* 1803 ff. herausgegebnen *Views in Egypt, Palestine, Caramania etc.* erschienen, wo indess nur sehr flüchtige Abzeichnungen gegeben sind. Einige Stücke wurden nach Genua, eine grössere Anzahl nach London entführt. Die 1846 u. 47 ins britische Museum gebrachten Fragmente wurden innerhalb der Budrûner Festung gefunden, wo sie in die Wälle, in die Contrescarpe und in die Bastionen eingemauert und dick übertüncht waren. Diese Stücke von Marmorfriesen, welche einst das Mausoleion geschmückt haben, sind von bedeutender Dimension und Dicke; ihre Gesammtlänge beträgt 63′ 5″ englisch, also etwas mehr als die Länge der langen Seiten des Mausoleion, wie sie bei Plinius angegeben wird. Da nur wenige der dreizehn oder vierzehn Stücke zu einer Komposition zu gehören scheinen, so ist wol anzunehmen, dass man in England Bruchstücke von mehren Seiten des Mausoleion, also Theile von den Werken der verschiednen am Denkmal betheiligt gewesnen Künstler besitzt. Auch unterscheiden sich die einzelnen Stücke wesentlich durch die grössere oder geringere Vollendung der Arbeit. Die Verhältnisse der Figuren sind beiweitem richtiger als auf den Bruchstücken vom Phigalischen Tempel oder vom Athenischen Parthenon; doch scheinen die Figuren längere Schenkel und längere Beine zu haben, als die Parthenongestalten aufzeigen. Leider hat der grössere Theil des Figürlichen durch Wetter und Tünche sehr gelitten; doch geben die wenigen Stücke, die gut erhalten sind, sehr belehrendes Beispiel von der Höhe, auf welcher die Bildnerkunst der Epoche des Skopas gestanden. Lukians Angabe (in seinen Todtengesprächen 24, 2.), laut welcher die Bildwerke am Mausoleion kampfscenische waren, bestätigt sich durch die geretteten Stücke, welche sich als Theile von Darstellungen aus dem Amazonenkriege kundgeben. Besonders auszeichnet sich eine sterbende Amazone, welche, von einem Manne verwundet, zubodenliegt. Ihr Haupt ist auf den linken Arm gesunken; ihre Rechte bohrt sich im Todeskampf in die Erde. Gebückten Hauptes, den Schild auf der Brust haltend, steht der Sieger über ihr und betrachtet sie mit der wilden Freude des Siegers, während eine andre Amazone vorgestreckten Körpers und erhobenen Armes am Mörder ihrer Gefährtin rachenehmen zu wollen scheint. — Alle Umstände vereinigen sich, diese Marmorfragmente als Schmucktheile des Mausoleion zu beglaubigen. Die Amazonendarstellung möchte man vornehmlich auf Rechnung des Bryaxis setzen, da dieser Jüngere der Mausoleionkünstler auch in Antiochien thätigwar, wo man drei treffliche Reliefplatten mit Amazonenkämpfen gefunden, die mit den halikarnassischen Stücken aufs Völligste übereinstimmen. Da Bryaxis' Thätigkeit zu Antiochia ausserzweifelsteht und die Figurengleichheit der antiochenischen und halikarnassischen Reliefstücke einen und denselben Amazonenbildner herausstellt, so ergibt sich für die Darstellungsfrage der Mausoleionfriese mit höchster Wahrscheinlichkeit, dass der nordseitige, nach altem Zeugniss bestimmt von Bryaxis beschaffte Fries der amazonendarstellende war und uns also Bruchstücke vornehmlich vom bryaxischen Friese erhalten sind. Dies Ergebniss lässt mithin nicht mehr an Skopas als Urheber des Amazonenfrieses denken; auch liegt es überhaupt ausser Wahrscheinlichkeit,

dass Skopas für die Hauptseite des Mausoleion, deren Fries er sich vorbehielt, den Amazonenkampf gewählt haben sollte. Genauere Veröffentlichung der geretteten Friesstücke ist in den *Monumenti inediti* des archäol. Instituts zu Rom erfolgt. — Nebenbei sei die eigenthümliche Konjektur erwähnt, welche W. R. Hamilton in seiner Abhandlung über die Marmors aus Budrûn (im 2. Bande der neuen Series der Verhandlungen der *royal society of litterature*) aufstellt. Wie Hamilton vermuthet, dürften nämlich die von Sir Charles Fellows in Lykien aufgefundnen (Xanthischen) Marmorfriese ebenfalls zum Mausoleion gehört haben; er denkt sich also, dass die Xanthier nach Halikarnassos' Zerstörung durch Erdbeben einen Theil der Marmors vom Mausolosgrabe, um einen ähnlichen Bau ihrer Stadt, das Harpageion, damit auszuschmücken, verschleppt hätten.

Kehren wir zum Fundort der sichern Mausoleionmarmors, zur Zitadelle von Budrûn zurück, so fallen uns dort noch viele marmorne in die Mauern, Wälle und Bastionen eingemauerte Wappenschilde ins Auge, und zwar sehen wir merkwürdigerweise fast immer solch ein Schild aus Mittelalterzeiten nah den Stellen, wo jene altgriechischen Marmors eingelassen waren. Wahrscheinlich sollten diese Marmorwappen an Heldenthaten erinnern, welche europäische Kreuz- und Kriegszügler an dieser Stelle verrichtet hatten. Im grössten Thurm der Zitadelle bemerkt man einen Schild mit St. Georg und dem Lindwurm und beidseit neun kleinere Schilde; über dem Thor aber der ersten Zugbrücke gewahrt man einen, der darauf hindeutet, dass sein Inhaber in Palästina gewesen. Die Unterschrift dieses Schildes lautet:

I. H. S.
Salva nos, Domine, vigilantes:
Nisi Dominus custodierit civitatem,
Frustra vigilat qui custodit.

Hall im Belgischen, *Hal* und *Halle* geschrieben, s. unter „Hal."

Hall in Schwaben, am Kocher liegende Oberamtstadt Wirtenbergs, einst freie Reichsstadt, welche dortigen Salzquellen ihre Entstehung und ansehnliche Aufblüte verdankte. Sie besitzt zwei Kirchen, welche nach dem Muster der grossen Stiftskirche des benachbarten Komburg als Säulenbasiliken erbaut wurden: St. Michael, gegründet 1156 (in der Stabzeit des Würzburger Bischofs Gebhard von Henneberg), und St. Katharina. Vom ursprünglichen Bau des Michaelmünsters hat sich aber nur der untere Theil des Thurmes erhalten, worin sich die Halle vor der Hauptthür befindet. Vom Altbau der Katharinenkirche steht noch der Thurm über der Vierung. Die Ornamentik an diesen massiven viereckigen Thurmbauten ist weder so rein noch so fein wie jene an Komburgs Thürmen. In der Vorhalle des merkwürdigen Michaelmünsters, in deren Lünette neuerdings ein interessantes Wandgemälde enthüllt worden ist, bekrönt den grossen Mittelpfeiler das mustergiltige Kapitell, wovon wir S. 332 Abbild in Holzschnitt geben. Auch der vordere Giebel entstammt der Zweithälfte des 12. Jahrh. Die Erweiterungen der Basilika von St. Michael fallen in die Zeit der Ausblüte des germanischen Stils; diese Bauveränderungen begannen mit dem J. 1427 und kamen erst 1525 zum Schluss. Bis zum J. 1836 blieb das so vergrösserte Bauwerk ganz unberührt; leider ward es diesenjahrs einem Bauprofessionisten überantwortet, der es reichlich mit seiner tüncherischen Weisheit beschenkte. Seit dem J. 1843, wo die bedeutende Erweitrung der vom Marktplatze rechtseit der Kirche zum Krailsheimer Thor führenden Strasse vollendet ward, tritt die erhabene Lage des Michaelmünsters noch mehr hervor; auch findet man seit selbem Jahre die grosse Kirchentreppe wiederhergestellt, welche zu den Zierden der Stadt zählt. — Als anderweite Altgebäude bleiben nennenswerth das Johanniterhaus und das Rathhaus, als Neubau das Siedhaus.

Von Werken mittelalterlicher Steinbildnerei sind in St. Michael zu bemerken: der Erzengel in der Thurmhalle (Standbild aus dem 15. Jahrh., zwar kräftig geformt, aber ohne ideales Leben) und das Sakramenthäuschen mit bemalten Figuren (nach 1500, von tüchtiger, doch nicht ausgezeichneter Arbeit). Grössere Bedeutung haben die Holzbildwerke dieser Kirche. In einer Südseitennische zeigt sich ein hohes Meisterwerk der Schnitzkunst, eine Grablegung in sieben lebensgrossen Gestalten, aus dem endenden 15. Jahrh. Nikodemus und Josef v. Arimathia sind eben in Aufhebung des Frohnleichnams begriffen; bei diesem Anblick faltet Maria die Hände zum Gebet, während Johannes, leidenschaftlicher bewegt, seine Arme erhebt. Die Gestalten, einfach gewandet und ansprechend bewegt, haben völlige edle Formen, die Köpfe milden und schönen Ausdruck, mit Ausnahme des Magdalenenkopfs, der dem Meister etwas breit gerathen ist. Der Schrein des Hochaltars enthält immitten ein reiches Schnitzwerk, darstellend die Kreuzigung und die andern Hauptmomente der Passion. Mit Schick angeordnet, ist es im Ein-



(*Kapitell aus der Thurmhalle von St. Michael.*)

zelnen voll schöner Motive. Aus dem Altar vorragt ein kolossaler Krist am Kreuz von Adel in den Formen und von mildem Ausdruck des Hauptes. Untergeordneten Werths sind die Malereien, womit zwei kleinere und zwei grössere Flügel nebst der Staffel des Altars ausgestattet sind. Der Schrein mag aus der Endzeit des 15. Jahrh. stammen. Gleichen Alters wol ist der andre Schnitzaltar in St. Michael, welcher immitten den drachenbesiegenden Erzengel in goldener Rüstung, ein Standbild von gemessener Haltung, aufweist. Die Flügel haben innseit Schnitzgebilde, aussen Gemälde. In der Kirche St. Urban befindet sich ein kleiner Altarschrein, dessen schnitzbildliche Mitte die Hirtenverkündung und die Kindverehrung der Morgenländer aufzeigt und dessen Flügel durch Gefühlsinnigkeit ansprechende Farbenschildereien der Ulmerschule enthalten.

Der bedeutendste Künstler, den Schwäbisch-Hall erzeugt hat, ist wol jener Peter Lohkorn, der gegen Ende des 15. Jahrh. als Schnitzmeister im Solde der Stadt stand. Wie fürsichtig vorsorgend die Haller waren, dass ja kein Kunstwerk ihres Lohkorn andern Orten zugutekäme, erhellt aus der Thatsache, dass sie dem Propst von Ellwangen, der ihren Holzbildner im J. 1487 sich auf einige Zeit ausbat, das Gesuch rund abschlugen. Wahrscheinlich sind alle in der Haller Hauptkirche vor-

handene Schnitzwerke von Meister Peters Hand; ist aber die gerühmte Grablegung in ganzen grossen Gestalten sein Werk, so hatten die Haller alle Ursache auf den Meister stolz zu sein, denn in dieser Arbeit stellt er sich ebenbürtig dem gleichzeitigen vortrefflichen Künstler zu Rothenburg, der dem Hochaltar dasiger Jakobskirche die Schnitzwerke geliefert.

Hall in Tirol, Berg- und Salinenamtstadt. Daselbst die mittelalterliche Nickelskirche, deren Gründung ins J. 1271 fällt und deren jetzige Gestalt sich vom J. 1497 herschreibt. In der Kapelle zur Rechten des Chors ein alterthümliches Marienbild. Unter den Gemälden der Kirche auszeichnen sich ein Heiland mit Weltkugel (wahrscheinlich irrig als Dürerwerk geltend) und das Nickelbild des Hochaltars von *Erasmus Quellinus* aus dem J. 1657. Mehre gute Grabskulpturen finden sich sowol in der Kirche als auf dem mit ihr verbundnen Friedhofe. Beachtenswerth sind z. B. die Grabmäler des Flieger, des Frhrn. v. Schneeburg, des Frhrn. v. Wicka, des Johann Boham und des Majors Speckbacher, ohne dass man die Meister anzugeben wüsste. Das Josefkirchlein des Friedhofs mit zwei Gemälden von *Paul Ainhauser* von Freising (um 1664). Der neure Todtenplatz, der St. Veitsacker, mit schönen Grabmalen, unter welchen sich das weissmarmorne des kais. Rathes Sigmund Sauter befindet. Dies Werk datirt vom J. 1564 und gilt als eine Arbeit des in Tirol vielbethätigten *Alexander Kolin*. Die Stationen dieses Friedhofs sind Malwerke des *Anton Zoller* von Telfs († zu Hall 1768). Das 1342 durch Markgraf Ludwig den Brandenburger errichtete Spital mit schöner Kirche zum h. Geist, deren Altarblatt, ein Pfingstbild, der Piazettaschüler *Filipp Haller* von Innsbruck gemalt hat. Das ehmalige Jesuitenkolleg mit ansehnlicher Kirche. Das Rathhaus ein ehrwürdiger Altbau aus der Zeit Herzog Leupolds des Prächtigen [Schenkbau vom J. 1406]. Das Berg- und Salzamt, das umfangreichste Haller Gebäude, nach Einrichtung des um die Stadt vielverdienten Johann v. Menz (1765). In Nähe Halls das Servitenkloster mit der 1654 bauvollendeten Kirche, welche Ippolito Guarioni stiftete. Das Hochaltarstück mit dem h. Carlo Borromeo und die Fresken der Klosterkirche von der gerühmten Hand des Tirolers *Martin Knoller* († 1804 zu Mailand).

Hall, Charles, geschätzter Porträtstecher des 18. Jahrh., anfangs Antiquitätenstecher, † zu London 1783.

Hall, John, ein Hauptmann der englischen Stecherschule, welcher Bildnisse und Geschichten mit gleich glücklichem Stichel wiedergab. Er lieferte mehre Blätter für Boydell und starb, ein Uebersechzigjähriger, gegen Schluss des 18. Jahrh. Man hat von ihm Blätter nach *Carter* (den Tod des Kapitän Cook), *Dance* (den Timon von Athen), *Gainsborough* (Bildnisse des Wm. Blackstone und des George Colman), *Hamilton* (die zugbegriffnen und die würfelnden Räuber), *Maratti* (das Ebenbild Klemens' IX.), *Pozzi* (das Bildniss Sir Robert Boyd's, Governors v. Gibraltar), *Reynolds* (die Ebenbilder Edward Gibbon's und Richard Brinsley Sheridan's), *Stuart* (die Halbfigur Isaak Barre's mit der Papierrolle) und *Benj. West* (die Auflösung des langen Parliaments, Penns Verhandlung mit den Indianern, Schombergs Tod in der Schlacht bei Boyne).

Hallaberg oder Hunnenberg, sagenberühmtes Felsgebirg bei Trollhätta in Schweden. Dies Gebirg von sehr fantastischer Bildung gleicht einer aus Quadern erbauten Hochmauer, denn die fast horizontale Oberfläche, welche nach dem kleinen See hin nur wenig steigt, gibt ihm mehr das Ansehn eines Riesenbaues, als eines Werks der Natur. Nach Schubert besteht diese Felsenreihe aus Granit, auf welchem Sandstein wagerecht lagert; über diesem lagert alaunhaltiger und bituminöser Thonschiefer auf einer Schicht Stinkstein, während Flötztrapp zwei Drittel der ganzen Höhe bildet. Zuverlässiger ist, was Hausmann in seiner Reise durch Skandinavien über dies Gebirg bemerkt. Nach diesem Naturforscher ist die Unterlage des Gebirgs wahrscheinlich Gneis und Granit mit einer Decke von Sandstein. Darauf ruht ein Alaunschieferlager; die Schichten des Gebirges selbst sind I. verhärtetes Thongestein, II. Thonschiefer, III. schwarzer Stinkstein, IV. schwarzer Thonschiefer, V. Alaunschiefer, VI. Trapplage.

Dorthin versetzte die Fantasie die Walhalla, wovon das Felsengebirg den Namen Hallaberg erhielt. Dort also hauste Odin mit den abgeschiedenen Helden, deren Seligkeit aber nicht, wie die kristliche, in ewiger Ruhe, sondern in ewigem Kampfe bestand. Geyer in seiner Urgeschichte Schwedens führt eine Stelle von Saxo an, die uns ein Bild aus Walhalla zeigt, das Kaulbachs Geisterschlacht zurseitegestellt werden könnte. „Hadding ward lebend in die Unterwelt geführt, zu sehen den Ort, an dem er nach seinem Tode weilen sollte. Durch Finsterniss und dichten Nebel gelangt er in helle grünende Gegenden. Eine Brücke führte über einen Fluss, dessen blaue schnellende Wogen verschiedenartige Waffen hinwälzten; auf der

andern Seite kämpften zwei Kriegsheere. Er erfährt, dass Die, welche im Kampfe gefallen, hier ohne Aufhören ihren gewohnten Beschäftigungen leben." An einer andern Stelle wird Walhalla veranschaulicht mit den Worten:

Dach von Speerschäften gebaut,
Saal mit Schilden bedeckt,
Panzer auf die Bänke gebreitet.

Die Edda schildert den Eingang zur Walhalla als ein tiefes dunkles Thal. Dass in der Halla aristokratisches Element herrschte, ergibt sich aus dem, was Geyer vom Glauben der Skandinavier mittheilt. Danach galt es nämlich für ungut, arm zu Odin zu fahren; man bezweifelte also, dass Arme in Odins Sälen eines Platzes werthgehalten würden. Gut schlüpfte der Arme in die Halle ewiger Herrlichkeit nur im blutigen Gefolge eines grossen Schlachtenschlägers. Daher selbstmordeten sich bei Tod eines Anführers viele der überbleibenden Mannen, um in seiner Gesellschaft in die Halla gelangen zu können. Ins Hallagebirg versetzen Einige auch die germanische Hulda, jene zaubermächtige Frau, welche die beflissenen Spinnerinnen belohnt und die faulen Dirnen bestraft.

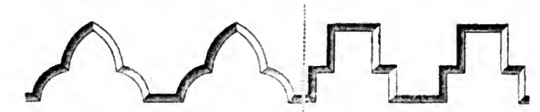
Halle, Belgisch-Hall, s. „Hal."

Halle an der Saale, in der preussischen Provinz Sachsen, eine noch mit mittelalterlichen Denkmalen aller Art gesegnete Stadt, welche für den Freund der Kunst unsrer Vorvordern als ein wahrer Weidepunkt sich bezeichnen lässt. In zeitfolgiger Ordnung haben Vortritt unter den Baudenkmalen die beiden Hausmanns- oder Stadtwächterthürme der Hauptkirche am Markt. Diese Thürme sind Reste der im endenden 12. Jahrh. begonnenen, etwa 1210 vollendeten Liebfrauenkirche. Die hintern Thürme der Markt- oder Marienkirche, die sogenannten „blauen", resten von einer Kirchenanlage aus dem Ende des 13. Jahrh. In die Ersthälfte des 14. Jahrh. fallen die Bauanfänge der Ulrichskirche, der Klosterkirche der Serviten (1339). In den Zeitraum von 1370 bis 1418 setzt sich der als Glockenthurm einer Kirche erbaute „rothe Thurm", der auf dem Marktplatze isolirt steht und eine Höhe von 268′ ersteigt. Als seinen Baumeister nennt man einen Johann Rod, wonach denn der Hochanschnliche, wenn die Tradition rechthat, der „Rodenthurm" heissen sollte. Vom J. 1388 datirt der Chorbau der Moritzkirche, deren östliche Theile auf Rechnung des kunstberühmten Konrad v. Eimbeck kommen. Ins 15. Jahrh. fällt die Vollendung der Moritzkirche, der Bau der Lorenz- oder Neumarktskirche und der Ausbau der Ulrichskirche, deren Gewölbe erst 1510, nach Andern 1520 vollendet wurden. Von 1520 datirt der unvollendete Dom entarteten Stiles; endlich aus den J. 1530—54 die noch merkwürdig edelstilig durch Nikolaus Hoffmann erbaute Marien- oder Marktkirche, mit welcher das Thürmepaar vom ersten Bau und die Thürme der bis dahin bestandnen Gertrudenkirche verbunden wurden.

Die Hallischen Kirchenbauten gehören also in ihren Beständen grösstentheils den Ablaufzeiten des Germanismus an. Für das späteste Mittelalter zählen sie aber grad zu den interessantest stilistischen Beispielen, von welchen die deutsche Baugeschichte zu melden hat. Diese Endmittelalterbauten der sächsischen Saalstadt überraschen durch ihre Anklänge an jene Weise der Gothik, die sich in England am Schlusse des Mittelalters zu eigenthümlicher Blüte ausbildete. Solche Anklänge machen sich vornehmlich in der Kirche des h. Moritz und in der Marienkirche bemerklich. Von den Bautheilen der Moritzkirche erscheint der westliche als der einfachere; die innern Pfeiler sind roh achteckig, ohne Gliederung, die Strebepfeiler ohne Verzierung. Bei dem reicher ornamentirten Chore sind die Pfeiler mit leichten Halbsäulchen versehn; die Strebepfeiler wachsen organisch in verschiednen Absätzen empor und sind an ihren Seiten mit zierlichem Leistenwerk geschmückt. Fenster und Thüren des Morgenbaues liegen in tiefen Nischen und an der vordern Einfassung der Bögen hängt ein frei durchbrochenes Ornament. Schiff und Seitenschiffe sind gleich hoch, Alles bedeckt mit reichem Sterngewölbe; in der Mitte bilden die Gurte einen traubenartig niederhängenden Zapfen. Die Verschlingung der Fensterstäbe ist willkürlich, in englischer Weise gebildet, auf welche überhaupt das Wesentlichste der bemerkten Punkte hinweist. Der Kirche fehlt der Kreuzbau, der nur durch einen schwachen Mauervortritt angedeutet ist; der Chorbau von 1388 schliesst sich daher unmittelbar ans Langhaus an, welches im Verhältniss zu jenem eine geringe Dimension hat. Von den Portalen stammt das nördliche aus der Zeit des Chorbaues. (Eine rücksichtsvoll unternommene Restauration der Kirche ist in den J. 1840 u. 41 erfolgt.)

In der Liebfrauenkirche, die sich in ihrer innern Anlage und Ausbildung unstreitig als eins der edelsten, reichsten und grossartigsten Gotteshäuser Deutschlands aus der Ersthälfte des 16. Jahrh. darstellt, ist die Gewölbbildung eine ungleich

reichere als jene in St. Moritz; die Gurte treten hier zuweilen freischwebend übereinander vor und bilden in der Mitte einen ähnlichen Zapfen wie dort. Hier sind sämmtliche Pfeiler ohne Gliederung, achteckig, aber mit eingezogenen Seitenflächen und ungemein schlank. Ohne ein Ganzes von organischer Entwicklung zu bilden, bringt die Marienkirche mit ihrem Innern doch den Eindruck von Kühnheit und reicher Grösse hervor. Die schlank und leicht aufsteigenden Pfeiler mit den eigenthümlich wirkenden konkaven Seitenflächen, das reichverschlungene Netzgewölbe darüber, das mehr deckenartig in einem flachen Bogen gebildet ist und dessen Gurte unmittelbar aus den Pfeilern herausspringen, die spitzbögengetragnen Emporen mit reichen sandsteinenen Brüstungen, welche hinter den Pfeilern innerhalb der Seitenschiffe liegen, das Alles trägt wesentlich zu dem bezeichneten Eindruck bei. Von den vier von frühern Bauanlagen herrührenden Thürmen geben sich die achteckigen Vordern, die haubenbedeckten Wächterthürme, mit ihren zierlichen Einfassungen und Gesimsen als Denkmale der Uebergangszeit vom Rund- zum Spitzbogenstil zu erkennen. Von diesem Thurmbau theilen wir Bogenfriese mit, welche an die Stilzeit



(*Friese vom östlichen Thurmbau der Marienkirche.*)

erinnern, wo das Treppengiebelwerk aus gradlinigen Stufen in Verbindung mit Bögungen auf die Friese übertragen ward. — Puttrich in seinem sächsischen Denkmälerwerke bringt malerische Ansichten der Moritzkirche mit ihrem reichgeschmückten Chorbau, eine Innsicht der Ulrichskirche und eine unzureichende Ansicht der Marienkirche, letzte auf einem Blatte, welches den Hallischen Marktplatz mit seinen Thurmbauten darstellt. Von der minder merkwürdigen Domkirche, deren Bau stekkengeblieben, werden nur einige Details gegeben.

Nach den kirchlichen Architekturen verdient vor Allem Besicht die seit dem dreissigjährigen Kriege in Trümmern liegende Bischofsburg, die nach dem h. Mauritius benannte Moritzburg, welche Erzbischof Ernst von Magdeburg infolge der 1478 erfolgten Einnahme der lange gegen den Magdeburger Krummstab aufsässigen Stadt im J. 1484 als ein gewaltiges Zwinguri anlegte. Hier residirte zuzeiten Albrecht von Brandenburg, der kardinalisirte Doppelbischof, der schon in einem Alter von 25 Jahren (1514) die Krummstäbe von Magdeburg und Mainz in der Hand hielt und der, mit seinem Ablassknechte, dem aus halb Deutschland ein ungeheures Sündengeld zusammenschleppenden Tetzel, Luthers Thesenanschlag und damit die Reformation heraufbeschwor. Ueber die Schicksale und Ueberreste des festen Bischofschlosses, dessen Ruinen zu den grossartigsten aller burgenbeglückten Länder zählen, belehrt Franz Knauth in seinem neulich erschienenen Schriftchen: „St. Moritzburg zu Halle an der Saale, historisch-topografisch dargestellt.“ (Mit lith. Abb. u. lith. Situationsplane der Burg.) — Das Rathhaus von 1558, ein nicht sonderliches Baugewächs. — Das durch August Hermann Franke von Lübeck gestiftete Waisenhaus, baubegonnen 1700. — Das Hochschulgebäude, begonnen 1836. — Die Elisabethbrücke von 1843. — Der Zuchthausbau, Werk von August Stapel. — Die Salinen- und Bahnhofbauten.

Im Ganzen ist Halle noch immer die alte nach Torf riechende, mit Torfstaub bemalte, vom Dampfe der beiden Salinen durchräucherte Stadt; das Strassenpflaster ist nach wie vor nur mit Lebensgefahr zu passiren; ausserdem scheinen die neu zu erbauenden Häuser immer nur auf die dreissig Jahre berechnet zu werden, nach welchen, wie das Völkchen meint, die Stadt von Grund aus neu aufgebaut werden soll. Behüte Gott die Hallischen bis dahin vor Orkanen und Windsbräuten oder vor Magenkrämpfen der Mutter Erde! Doch belassen wir es bei diesem Embryo einer Schilderung von Halle wie es ist. Kummerlos bleibend darob, was es in nachwüchsiger Architektur verspricht, wenden wir uns jetzt zu den Denkmalen gestaltender und farbendarstellender Kunst, welche Halle aus frühern Jahrhunderten wie aus dem jetzigen besitzt.

Merkwürdige Skulpturen aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrh. bewahrt die Moritzkirche. Sie sind Werke des Steinmetzen Konrad v. Elmbeck, der auch als Baumeister des Chors dieser Kirche gilt. Sein Hochbild des h. Mauritius,

unter welchem Kaiser Maximian kniet, zeigt den Heiligen im Ritterkostüm der Bildnerzeit, mit Schellen am Gürtel, woher das Gebild dem Volke weit und breit als der Schellenmoritz bekannt ist. Die Figur ist von kurzem derben Körperverhältniss. Man liest darunter: *A..CCCCXI. Conradus de Einbecke me perfecit.* Ein überlebensgrosses Standbild des Leidenskrist mit sämmtlichen Passionszeichen versetzt den heutigen Betrachter in Erschrecken über die tiefe Seitenwunde, von welcher der Blutstrom völlig wie ein Flechtwerk gebildet zum Fusse hinabläuft. Laut Dreyhaupt in seiner Beschreibung des Saalkreises (I. S. 1085) hat dies Grauenbild sonst den Namen Konrads nebst dem Dat 1416 aufgewiesen. Beinschriftet finden sich noch von Konrad ein Krist an der Martersäule und ein Kleingebild der kindanbetenden Morgenländer, letztes etwas roh, aber beide beachtenswerth seitens der dargelegten Naturalistik. — Aus der Ersthälfte desselben Jahrh. macht sich sodann ein Gusswerk bemerklich: das eherne Taufbecken der Ulrichskirche. Es trägt die Inschrift: *Anno Domini MCCCCXXXV. me Ludolfus van Brunsvic unde sin sone hinrik gheghoten to Magdeborch.* Das Becken ruht auf den Figuren der Evangelisten und ist mit Reliefen geschmückt, welche in derben kurzen Formen, zum Theil aber in schöner Stilistik, die besonders im Gewandlichen hervortritt, den Heiland und die Maria samt den zwölf Aposteln verbildlichen. — Ein höchst bedeutendes Werk der Holzschnitzkunst in Verbindung mit der Malerei ist der Ulrichskirchenaltar von 1488. Derselbe enthält im Mittelschreine den Heiland mit der Jungfrau-Mutter auf dem Throne, Ersten in der Gebärde des Weltrichters, Letzte als Fürbittende am jüngsten Tage; jederseit steht ein heiliger Bischof; auf linkem Flügel (ebenfalls Schnitzstatuen) zwei weibliche, auf rechtem zwei rittermännliche Heilige. Die Aussenseiten dieser Flügel und die Innseiten eines zweiten Flügelpaars enthalten gemalte Darstellungen aus der Geburtsgeschichte Kristi; auf den Aussenseiten der letztern Flügel findet man die Gestalten der Kirchenväter gemalt. Ein reicher Tabernakelbau mit kleinern Statuen krönt das Werk, dessen Fuss ein Gemälde mit den Brustbildern weiblicher Heiligen bildet. Auf einem der Flügelgemälde findet sich das obenbemerkte, für das ganze Werk zeitbestimmende Dat. Die Malereien sind in derbtüchtiger Weise, etwa der westfälischen Schule jener Zeit entsprechend, ausgeführt. Der Stil der meisterlichen Schnitzwerke ist dem der Gemälde angemessen und zugleich für plastische Wirkung vortrefflich durchgebildet. Sie bekunden ein glückliches Streben nach Naturwahrheit, welche freilich nicht bis ins feinste Einzelne durchgeführt ist, wiewol dies durch die leicht stilisirte Bemalung im Nackten bedeutsam ergänzt erscheint. Höchst trefflich und würdig darstellen sich vornehmlich die beiden heiligen Bischöfe des Mittelschreins, sowol in Hinsicht der grossartig statuarischen Anlage als im Betreff des Karakters und Ausdrucks. Aehnliches gilt auch von den Statuen der beiden weiblichen Heiligkeiten. Der klare harmonische Eindruck des Ganzen ist erst bei der Restauration um 1840 gestört worden, denn das Verdienst, das man sich durch Reinigung des grossen Altarwerks erworben, hat man leider durch eine ungehörige Stellung der äussern Flügel wieder geschmälert. (Vergl. Kugler: kl. Schr. II. 31.) — Unter dem Einfluss des Ulrichskirchenaltars scheint das Altarwerk in der Lorenz- oder Neumarktskirche entstanden zu sein. Die Anlage in Schnitzwerken und Gemälden, demselben Stile angehörend, hat im Einzelnen manches Verdienstliche, ist aber im Ganzen nicht geeignet, mit jener grossartigern in Vergleich gebracht zu werden. — Ein dritter Schnitzaltar zeigt sich uns in der Moritzkirche. Es ist ein statuengefüllter Schrein, über welchem sich frei ein zierlicher Tabernakelbau erhebt. Hier haben die Flügel kein Schnitzwerk; sie sind dreidoppelt und jederseit mit lebensgrossen Heiligengestalten bemalt. Das Schnitzwerk des Mittelschreins ist zwar beachtenswerth, jedoch von weit minderm Interesse als die Malerei der Flügel, wo sich ein Meister von sehr eigenthümlicher Richtung bei etwas älterm Gepräge kundgibt. Diese Flügelgemälde, in den meisten Stücken wolerhalten, haben etwas ganz eigen Anziehendes in den grossartigen, oft weichgezogenen Linien der Gewandung, in der besondern volksthümlichen Bildung der Köpfe und im Stilzügigen der schönen Gesichter, zumal der weiblichen Heiligen. Zwar ist die Technik noch streng und die Zeichnung scharf, doch fehlt es im Einzelnen nicht an genügender Durchbildung. — Ausser dem Kreise schnitzwerklicher Altäre steht das grosse hochtäflige Altarwerk in der Liebfrauenkirche am Markt, das vermuthete Hauptwerk des Matthäus Grunewald v. Aschaffenburg, worüber bereits im Künstlerartikel näher gesprochen worden. Eins der glänzendsten und besterhaltnen Grosswerke der Endzeit altdeutscher Kirchenmalerei, ist es für Halle ein wahrer Schatz, den die Stadt hoffentlich trotz aller Erinnrung an Kardinal Albrecht und seine irdische Maria nie aus der Kirche entlassen wird.

Ein eigenthümlich zierliches Werk späterer Schnitzkunst ist die Kanzel der Ulrichskirche (von 1588). Reich durchgebildet in heiterm Renaissancestile, ist sie mit verschiednen bibelscenischen Reliefen geschmückt. Von weissem Grunde hebt sich der vergoldete Schmuck ab.

Von Kunstwerken des 17. und 18. Jahrh. ist kein Bemerk zu machen. Aus unserm Jahrhundert erst lassen sich wieder Werke anführen, die ein Recht auf Beachtung haben. Das eine verherrlicht die Persönlichkeit des berühmten Waisenhausstifters August Hermann Franke von Lübeck († 1727). Nach mancherlei Verfolgungen, die er als Prediger zu Leipzig und Erfurt erfahren, kam Franke nach Halle, wo er seit 1694 für arme Kinder zu sorgen und 1700 das weltberühmt gewordne Erziehungshaus zu bauen begann. Im Anfang und Fortgang schrieb er Nichts sich selber zu, sondern nannte sich nur ein geringes Werkzeug in der Hand Gottes, oft sagend: Ich habe nur zugesehn, was Gott gethan. Eines Abends ward ihm, der lediglich mit ein paar Thalern den Bau begonnen und denselben nur durch milde Gaben fortsetzte, durch den Bauaufseher geklagt: unser Geld ist all! „Dess freu' ich mich", versetzte Franke, „denn das ist ein Zeichen, dass uns Gott wieder Etwas geben wird; von Kind auf bekam ich ein neues Paar Schuhe, wenn die alten zerrissen waren." Tags darauf liefen in aller Frühe zweihundert Thaler ein. So kamen ihm oftmals wunderbar rechtzeit gespendete Beisteuern, welche ihm die Wahrheit des Spruchs „je näher die Noth, desto näher auch Gott" bestätigten. Wieder einmal ging er in Nöthen auf den weitgedehnten Bauplatz, wo es schon wieder zu Kalk und Steinen fehlte. Da reichte ein Arbeiter ihm eine im Schutt gefundne Münze mit der Schrift: *Jehovah conditor condita coronide coronet* [Jehova der Gründer kröne das Begründete mit der Krone der Vollendung]. Bei solchen Zeichen von Gott wuchsen die Schwingen seinem Muthe, solchen Riesenbau auch ohne volle Kasse vollenden zu wollen. „Wenn diese Mauer fertigwird", sprach ein Spötter, „so will ich mich daran hängen!" Aber nicht nur diese, auch noch manche andre Mauer ist fertiggeworden, und sie stehen noch alle und kein falscher Groschen steckt darin, keine Staats-, keine Gemeindekasse ward dabei in Anspruch genommen, ja nicht einmal die schwachen Börsen und ärmlichen Sparbüchsen wurden leer, aus welchen die Scherflein und die Summen dazu ganz allein geflossen sind. Ein edel starker Wille, mit dem Kleinsten das Grösste zu vollführen, ist nie schöner in einem Werke gekrönt worden. Ueber dem Haupteingange des grossen Waisenhauses steht die aus Beginn unsers Jahrh. herrührende Inschrift:

Fremdling, was du erblickst, hat Glaub' und Liebe vollendet;
Ehre des Stiftenden Geist, glaubend und liebend wie Er!

Zu dieser Inschrift stimmt ganz die Anlage des besondern Denkmals, welches der grosse Wolthäter bei der Säkularfeier seines Todes im J. 1827 erhalten hat. Das Werk Kristian Rauchs (gegossen und ziselirt von Hopfgarten, Coué und Kalide zu Berlin) vergegenwärtigt uns den grossen Menschenfreund im Priestergewande in Gruppung mit zwei Waisenkindern. Mit einem Ausdruck voll Himmelsliebe legt Vater Franke seine schirmende und segnende Linke auf den Kopf des Mägdleins, das vertrauensvoll zu ihm aufblickend die Händchen gefaltet hat, während seine Rechte, erhoben über dem etwas grössern, die Bibel haltenden, eifrig auf die fromme Rede merkenden Knaben, zum Allvater über den Sternen hinaufzeigt. So ist der Sinn und das zwiefache Wirken des edlen Franke, des frommen Pflegers und Lehrers, umfassend und herzansprechend in der Gruppe dargelegt. In Anordnung und Behandlung des Ganzen hat der Künstler wahre Meisterschaft gezeigt. Vortrefflich ist die Anlage des etwas einförmig fallenden lutherischen Priesterrocks; namentlich thut des sonst ungehindert herabfliessenden Gewandes unscheinbare Brechung durch das leichtgebogne linke Knie eine gute Wirkung. Die beiden Kinder sind durch den leichten Ueberwurf ihrer aufgeschürzten Hemdchen ganz passend und schön bekleidet. Eine gewisse Fülle und Frische der Kleinen deutet auf körperliches Wolbefinden unter dem menschenfreundlichsten Schutze, sowie deren übriger Ausdruck die gesunde Seele offenbart. Die kleinre Gestalt des Mädchens hat etwas Rührendschönes, wogegen der grössere Knabe bei etwas Gedrungenheit mit seinen markirten Zügen, die mehr schon einem noch reiferen Alter angehören, weniger anspricht. (Abbild im Art. *Giesskunst*.) Das andre nennbare Kunstwerk, das Halle in unsrer Zeit empfangen, ist ein in der Marktkirche aufgestelltes Altargemälde von Julius Hübner mit der Darstellung des Gleichnisses von den Lilien auf dem Felde, bekannt durch die grosse tongedruckte Lithografie von Karl Hahn. (Näheres über dies Bild im Künstlerartikel.)

Von den mancherlei Sammlungen der Stadt haben wir nur das Museum des thüringisch-sächsischen Vereins für Erforschung des vaterlän-

dischen Alterthums in Bemerk zu nehmen. Es enthält Urnen, Metall- und Steingeräthe, Siegel und Münzen (darunter zwei auf der Sachsenburg gefundne merowingische Goldmünzen), zu welchen Sammlungen sich die Vereinsbibliothek mit Urkunden, Handschriften und Druckwerken verschiedenster Art gesellt. Der Alterthümersammlung ist einverleibt (seit 1844) die schöne Sammlung des verst. Hauptmanns Krug v. Nidda zu Gatterstedt, welche der Verein durch testamentarische Bestimmung des Erblassers erhalten hat. Der alterthumforschende und Denkmäler konservirende Verein, verbunden mit der Universität Halle-Wittenberg, ist ursprünglich gestiftet für Sachsen und Thüringen und soll diese Bestimmung behalten, weil die albertinischen und ernestinischen Sachsenlande nebst den thüringischen Fürstenthümern, dem Anhältischen und dem grössten Theile des preussischen Sachsens ein historisch wie geografisch eng verknüpftes und abgerundetes Ganzes von angemessenem Umfang bilden. Als Gesellschaftschrift dieses Vereins sind bekannt die „Neuen Mittheilungen aus dem Gebiete historisch-antiquarischer Forschungen“, früher herausgegeben von Dr. K. Ed. Förstemann, jetzt fortgesetzt vom Vereinssekretär J. Zacher.

Vor dem Leipziger Thore steht noch eine altdeutsche Betsäule (von 1455). Eine halbe Stunde von der Stadt schaut man auf hohem Porfyrfelsen die Trümmer der alten Veste Giebichenstein, wo Kaiser Konrad II. den Schwabenherzog Ernst und Kaiser Heinrich IV. den Landgrafen Ludwig v. Thüringen gefangenhielt. Letzter befreite sich bekanntlich durch kühnen Sprung in die Saale, welche That ihm den Beinamen des „Springers“ erwarb. Im Orte Giebichenstein das neue Soolbad „Wittekind.“ Drei Stunden von Halle der hohe Petersberg, welcher Aussicht bis Magdeburg und zum Brocken gewährt, mit den wichtigen Bauresten der 1130—50 erbauten Petersklosterkirche. Das Kloster, gegründet 1124 durch den Grafen Dedo von Wettin, wurde durch Blitzbrand im J. 1565 gänzlich, die Kirche zum grossen Theil zerstört. Diese durch ihre romantische Lage wie durch ihren Baustil und ihre Grossräumigkeit ausgezeichnete Kirche, die Grabstätte des Grafenhauses Wettin mit noch vorhandnen Denkmälern, soll jetzt nach Beschluss Friedr. Wilhelms IV. v. Preussen wiederhergestellt werden. Zunächst soll der hohe Chor und das Mittelschiff, offenbar der schönste und besterhaltene Theil der Ruine, ausgebaut und dem Gottesdienst wiedergegeben werden. Untersucht und gezeichnet ward die grosse Ruine, die sich in einfachen schönen Umrissen vor Auge stellt, durch August von Quast u. A. — An der Strasse nach Wittenberg das Schloss Landsberg mit der Doppelkapelle aus dem 12. Jahrh., einem sehr wichtigen Gebäude des strengen romanischen Stils, worüber wir eine besondre (1844 zu Halle erschienene) Schrift vom Baumeister August Stapel erhalten haben. Es ist eine der seltnen zweigeschossigen Burgkapellen Deutschlands, wo beide Geschosse, für gemeinschaftlichen Gottesdienst der burgherrlichen Familie und ihrer Untergebenen bestimmt, durch eine Oeffnung in der Gewölbdecke des untern miteinander in Verbindung stehen.

Halle, Ludwig Baruch, Steinzeichner zu Frankfurt am Main, bekannt durch das gelungene Blatt in Querfolio, auf welchem er den „Heimgang aus der Kirche“ nach Jakob Beckers Gemälde wiedergegeben. Es erschien als Frankfurter Vereinsblatt 1849.

Hallein im Salzachkreise Oberösterreichs, das niedliche Städtchen der alten Halloren, mit altem bethürmten Rathhause, ansehnlicher Pfarrkirche (einem Neubau von 1785) und der Wallfahrtskirche auf dem Thürnberge, welche durchweg von spiegelglattem Rothmarmor glänzt. In der Pfarrkirche eine von Nesselthaler gemalte Heilandsgeburt am Hochaltare. (Andreas Nesselthaler, geb. 1748, stammte aus Langenisarhof in Baiern und wirkte als Oelmaler und Enkaustiker seit 1789 zu Salzburg.)

Hallen. — Bei Hellenen und Römern bildeten eine besondre grosse Klasse von Bauten die zu öffentlich-geselligem Verkehr, zu Handel und Wandel und allerlei Versammlungen bestimmten Hallen, wo ein auf Säulen ruhendes, gegen Sonne und Regen schützendes Dach entschieden die Hauptsache war, während es bei den Tempeln blos äusserlich hinzutrat. Hieher gehören erstens ganz offene Hallen von zwei oder mehren Säulenreihen, dergleichen bald strassenartig die Städte durchschnitten, wie die grossen Säulenalleen der syrisch-hellenischen Städte, bald die Vierungen der Märkte und andrer Plätze umgaben; auch bildeten sie zuweilen eigene Gebäude für sich. Dann traten aber auch zu den Säulenreihen Wände an einer oder an beiden Seiten hinzu, und es bildeten sich die Hallen aus, welche als στοαὶ βασιλικαί bezeichnet wurden und von Griechenland nach Rom sich verpflanzten.

Wie wir aus Pausanias' Periegese wissen, lagen zu Athen z. B. mehre Tempel, ein Gymnasion und das Haus des Polytion in einer Stoa, d. h. in einem von ihr ein-

geschlossenen Viereck. Von derselben Art war zu Rom die von Augustus gebaute, nach seiner Schwester *Octavia* benannte Prachthalle, welche die von *Quintus Metellus* aus der Beute des makedonischen Krieges errichteten Tempel des Jupiter Stator und der Juno umgab. (Von dieser Halle ist ein Theil des Vorbaues erhalten; er stösst jetzt an den Fischmarkt, der den Ghetto begrenzt; in die Trümmer der Halle ist die Kirche *Sant' Angelo in Pescaria* hineingebaut.) Die in bedeutenden Resten erhaltne dorersäulige Halle zu Thorikos in Attika, mit sieben Säulen vorn, funfzehn an der Seite, war wol, da sich keine Spur von Wandung zeigt, ein bloses Säulengebäude; so war auch die diokletianische Porticus zu Palmyra grösstentheils offener Säulenbau.

Unter den Markthallen hellenischer Städte verdienen die beiden Hallen der Agora zu Elis besondre Bemerkung. Die Agora der Eleer war durchaus eine Anlage älteren Stils, das heisst, sie war nicht mit zusammenhängenden Säulenhallen nach aussen abgeschlossen, sondern ein unregelmäsiger, weitläufiger, strassendurchschnittner Raum, den die reisigen Söhne der Epeler zum Rossetummeln benutzten. An der nördlichen Seite, der dem Gymnasion zugekehrten, erstreckte sich eine dorische Halle, welche durch Säulenreihen dreifach getheilt sich grade gen Süden öffnete; diese Halle vermittelte Markt und Gymnasion; in ihr wandelten die Hellanodiken tagüber im feierlichen Amtschritt auf und nieder; von hier aus gingen sie durch die Pforte beim Achillgrabe in das Gymnasion, um noch vor Sonnenaufgang die Proben des Wettlaufs anzuordnen; von hier gaben sie um Mittagstunde das Zeichen zum Beginn der schweren Wettkämpfe. An dem einen Ende dieser Halle, zur Linken wenn man vom Gymnasion kam, lag das Hellanodikaion, der eigentliche Wohnort der Kampfrichter, welches Gebäude durch eine Gasse vom Marktplatze getrennt war. Neben der ersten Markthalle, also wahrscheinlich am entgegengesetzten westlichen Ende derselben, und von ihr durch Strasse gesondert, erstreckte sich eine zweite dorische Halle, die sogenannte kerkyräische, welche vom Erlös aus der Beute, die man den Kerkyräern abgenommen, erbaut war. Sie hatte zwei Säulenstellungen, zwischen welchen eine Mauer hinlief, um den First des Daches zu tragen. Längs der Mauer standen zu beiden Seiten Bildsäulen. An der Marktseite sah man unter andern berühmten Eleern den Filosofen Pyrrhon, der auch Künstler war und als Maler die Räume des Gymnasion geschmückt hatte. Die marktabgewendete Hallenhälfte öffnete sich nach dem Stadttheile, wo die uranische Afrodite ihren Tempel mit dem Goldelfenbeinbilde des Pheidias besass. [Pausanias VI. 24. 4.] Mehre erhaltne Hallen in den ostgriechischen Landen geben Beispiele aus Spätzeiten des klassischen Alterthums. So trifft man zu Knidos ausser einer sechssäuligen dorischen Halle von noch ziemlich edler Detailbildung eine zweite grosse dorerstilige, doch um Vieles roher behandelte Halle, welche den innern Einschluss der Agora bildet. [*Antiquities of Ionia, published by the society of Dilettanti. London* 1840. *III. ch.* 1.] Ueber die ionische Stoa mit Säulen von einfach spätgriechischer Form, welche die ausgedehnte Agora zu Afrodisias umgibt, vergleiche die *Ionian Antiquities III. ch. 2. pl.* 6 ff. — Eine Merkwürdigkeit unter den forensischen Hallenbauten römischer Welt ist das sogen. *Chalcidicum* zu Pompeji. Dies Wort bezeichnet sonst eine Halle, die sich als Vor- oder Nebensaal an ein grösseres Gebäude schliesst. Hier aber nannte man so (wie aus den Resten einer langen Inschrift erhellt) den östlich gelegnen Anbau des Forums, der ein besondres Peristyl mit einer Kryptoportikus dahinter bildete. Diese Säulenhalle diente als öffentliches Waschhaus, worin die Zunft der Fullonen von Obrigkeit wegen die Wäsche der Priester und der Magistrate besorgte. Daher macht sich hier zur Hauptsache ein grosser Wasserteich, der mit weissem Marmor ausgelegt und mit Steinbänken zum Wäscheklopfen besetzt ist. Er beschreibt ein längliches Geviert gleich der Halle von 48 Säulen, die ihn umgibt. Zuhinterst in dieser Halle steht das Bild einer Priesterin Eumachia mit einer Inschrift, worin ihr die Fullonen für die Erbauung des Chalcidicum danksagen. Eine andre Auslegung, die jedoch wenig empfohlen ist, sieht in der Halle ein Lagerhaus, in dem jetzt allerdings trockenliegenden Wasserteich einen Börsen- und Handelsplatz und in den Waschbänken Tische zum Auslegen der Waaren.

Die sogen. königlichen Hallen, Basiliken, Gerichtshallen der Alten, hatten ihr Vorbild in der Stoa des richtenden ἄρχων βασιλεὺς, welche an der Agora zu Athen stand. Glänzende Ausbildung erfuhr diese Stoenklasse erst bei den Römern, bei welchen sich die Basiliken oder Regien allmälig zur Hauptklasse forensischer Prachtbauten erhoben. Jedes der Foren Roms, die sich bei fortwährendem Wachsthum der Stadt immer vermehrten, erhielt seine besondre Gerichtshalle, und da sich diese gewöhnlich auch als die grössten Gebäude an den neuen öffentlichen Plätzen

darstellten, so wurden so manche Basiliken (z. B. die der Imperatoren Cäsar, August, Nerva, Trajan) endlich selbst als „Fora" bezeichnet. Von den vielen Basiliken der Weltstadt, welche in deren Götterzeiten der Rechtspflege gedient, sind nur drei noch in Trümmern erkennbar: die berühmte *Basilica Julia*, welche Cäsar erbaut und Augustus erweitert hatte, die von Pausanias beschriebne *Basilica Ulpia* und die späte *Basilica Maxentia-Constantina*. Unmittelbar neben dem Dioskurentempel, von welchem noch heute drei Säulen ragen, hatte Cäsar seine Basilika angelegt, ein gewaltiges Gebäude, wovon sich freilich nicht viel mehr als der einst prachtreiche Marmorfussboden erhalten hat. Es war der Sitz der Centumviralgerichte, welche hier unter dem Ab- und Zuströmen einer grossen Menge von Geschäftsleuten an vier Orten zu gleicher Zeit abgehalten wurden. Nachdem es mehrmals durch Feuer zerstört und zuletzt unter Diokletian wiederhergestellt worden war, hat es im späten Mittelalter als Steinbruch gedient, sodass von den Travertinpilastern, die den langen Saal in fünf Schiffe theilten, nur geringe Spuren noch am Platze vorhandensind. Wunderbarerweise sind von der Bogenstellung des äussern Seitenschiffes einige ärmliche Reste erhalten, die sich übererd befunden haben, ohne dass irgend einer der Gelehrten, welche nach dem Platze der einstigen Julia forschten, auf den Gedanken gekommen wäre, sich nach ähnlichen Ueberbleibseln in den Heumagazinen umzusehn, die über denselben erbaut worden waren. — Die Ulpische Basilika stand am grössten und prachtvollsten Forum Roms, dem Trajanischen, dessen Anlage ein Syrohellene, Apollodoros von Damask, geleitet hatte. Durch Pausanias wissen wir, dass diese Gerichtshalle eine überaus kostbar ausgestattete war; der Perieget konnte nicht genug staunen ob der Pracht, die er wahrnahm, wofür er nur das reichverzierte erzplattirte Dach, die als Goldbronzewerk stralende Decke und die köstliche zederne Täfelung anführt. So prangte die Ulpia noch, als Kaiser Constantius 357 n. Kr. das Forum Trajanum besuchte. Die Aufdeckung ihrer Trümmer erfolgte im J. 1812 als Hauptresultat der Nachgrabungen, welche auf Napoleons Befehl auf diesem Kaiserplatze veranstaltet wurden. Ein grosser Theil der Ueberreste liegt nun zutage; in der ganzen Breite ausgegraben, hat sich der Bau durch die Säulenreste, die wieder auf die alten Basen gestellt wurden, als fünfschiffig erwiesen. Von der Längenstreckung sind über zehn Interkolumnien blosgelegt, wobei man zur Ueberzeugung gekommen, dass die Ulpia an beiden Enden eine Tribuna mit vorliegendem Querschiff hatte. — Da wo die alte *via sacra* nach Durchstreichung des Titusbogens rechtsgewandt sich zu einem ziemlich umfangreichen Platze breitet, erhebt sich die Prachtruine der Maxentia-Constantina, deren riesige Bögen von allen Architekten, die in Rom grössere Kirchen aufführten, zum Vorbild genommen wurden. Dieser glänzende Ueberrest führt gewöhnlich den Namen des Friedenstempels, den Vespasian in dieser Gegend der Stadt, aber nicht an dieser Stelle erbaut hatte, und der bereits unter Commodus ein Raub der Flammen geworden war. Es ist Nibby's Verdienst, zuerst nachgewiesen zu haben, dass wir in dieser Prachtruine die letzten Reste jener Basilika besitzen, welche Maxentius aufgeführt und Konstantin der Grosse ausgebaut, zum Theil umgebaut hatte. Die Maxentische Gerichtshalle war eine dreischiffige mit der üblichen tribunalischen Apsis; ihr ursprünglicher Haupteingang war dem Tempel der Venus und Roma zugewandt. In der konstantinischen Folgezeit war es passender befunden worden, auch die der *via sacra* zugewandte Seite mit einem prachtreichen Portale zu schmücken und demselben genüber an die mittlere Seitenwölbung eine Tribuna oder Apsis anzubauen. Das Mittelschiff ward dadurch gewissermasen in ein Querschiff umgewandelt und die ganze Anlage erhielt die Bedeutung eines griechischen Kreuzes. Von den gewaltigen Wölbungsbögen, die den Mittelraum überdachten, sind jetzt nur noch die Bogenansätze vorhanden, deren kühnes Emporstreben sich jedoch auf das Hinreichendste kundgibt. Die Spannungsweite kommt der des Mittelschiffs von St. Peter gleich. Zusammengestürzt sind diese Gewölbe nach Wegnahme ihrer stützenden Säulen, deren letzte durch Paul V. nach Sta. Maria maggiore versetzt und vor der Fasade dieser Kirche aufgestellt worden ist, wo sie nun das Standbild einer Madonna auf ihrem Knaufe trägt.

Von der Aemilischen Prachtbasilika mit frygischen Säulen, dem Bauwerke des Konsuls Aemilius Paullus, geben ungenügenden Begriff die Darstellungen auf Konsularmünzen des Marcus Lepidus; genügender findet man sie gezeichnet auf dem Marmorfragment, welches als Rest eines Stadtplanes Altroms im Museo Capitolino bewahrt wird. Hier erkennt man sie als fünfschiffige mit der Eigenthümlichkeit, dass unmittelbar vor dem Halbzirkel des Tribunals drei Säulenreihen quer das Mittelschiff durchlaufen. — Nicht unerwähnt dürfen bleiben die Reliefdarstellungen von Basilikenhallen, welche man in der berühmten Antikenherberge der Villa Albani, an den beiden Ecken der Mauer, angebracht findet. Das Alterthum dieser eigenthüm-

lichen Eckverkleidungen mit perspektivisch gebildeten Bogendurchsichten eines antiken Gebäudes ist wol mit Unrecht angezweifelt worden. Schon der Umstand, dass über den Gewölben ein zweites Stockwerk angegeben ist, wie man es an alten Basiliken erst in neuster Zeit nachgewiesen, beweist, dass es sich um ein bis jetzt unbenutztes und nicht unwichtiges Kunstdokument, keineswegs aber um einen barocken Einfall eines Künstlers des vorigen Jahrhunderts handelt. Solche Fälschungen können in der Vill'Albanischen Samml. überhaupt nur höchstens bei Ergänzungen alter Bruchstücke vorkommen, während es schwer zu glauben ist, dass ein so erfahrner Kenner wie Kardinal Alessandro Albani sich bei der Ueberfülle zusammengebrachter antiker Stücke mit modernem Plunder befasst haben sollte. Wenn einmal der kunsthistorische Werth und die Bedeutung dieser Reliefs festgestellt sein wird, können dieselben möglicherweise für eine Rekonstruktion der Basilica Julia, deren Trümmer jetzt noch wild zerstreut vor uns liegen, von grossem Nutzen werden.

Die im umbrischen Fanum (*Colonia Julia fanestris,* jetzt *Fano*) durch M. Vitruvius Pollio erbaute Gerichtshalle, von welcher keine Spur mehr aufzufinden, kennt man zur Gnüge durch die Beschreibung, die der Baumeister selbst in seiner Schrift *de architectura* [*V.* 1.] überliefert hat. Ueber sein ziemlich willkürliches Verfahren bei Anlage seiner *Basilica Fanestris,* die in Augustische Zeit fällt, vergl. unsern Art. „Basiliken", B. II. S. 77. Dagegen lässt sich noch in Trümmern studiren die merkwürdige Basilika von Pompeji, welche schon unter dem Konsulate des Marcus Lepidus und des Quintus Catulus (77 vor Kristus) bestanden hat. Dieses durch Erdbeben zerstörte Gebäude, welches für die Pompejaner Justizpalast und Börse war, hat eine Länge von 250′ bei 100′ Breite. Man tritt von der westlichen Säulenhalle des Forums über etliche Stufen hinein. Die Form ist im Ganzen die gewohnte der Basiliken, ein längliches Viereck, innerhalb mit Säulengängen auf den Seiten; während aber sonst diese Säulen nur genüber den Langseiten laufen, stehen hier auch den schmalern Seiten solche genüber, sodass nun die Säulengänge für sich wieder ein vollständiges Viereck bilden. Das Mittelschiff erscheint zu breit, als dass darüber ein Dach könnte geruht haben; über den Seitenschiffen aber mochten Gallerien angebracht sein, getragen von den Säulen und den genüberstehenden Wandpilastern. Das Tribunal, der Richtersitz an der schmalen Seite, die dem Eingange genüberliegt, sonst immer halbkreisförmig gebaut, erhebt sich hier viereckig, gleich einer Bühne, und wird durch Säulen, die ihn eigens umfassen, von dem übrigen Raum abgesondert. Darunter ist ein Gewölbe, wahrscheinlich für die Untersuchungshaft bestimmt; als man es öffnete, lagen hier zwei Gerippe. Unweit von der Richterbühne findet sich noch ein grosses Fussgestell, wozu die Bildsäule fehlt. Uebrigens ist allem etwaigen Zweifel, ob dies Gebäude auch wirklich die Basilika gewesen, schon durch die Strassenjugend von Pompeji vorgebeugt worden; diese hat den Namen BASSILICA zweimal an der Aussenwand eingekritzelt und angeschrieben. Auch kommt unter den gelegentlich von Volkshänden auf dem Mauerstuck hinterlassenen Schrifteleien folgendes für das Gerichtshaus sprechende Notat vor: NON EST EX ALBO JUDEX PATRE AEGYPTIO. (D. h.: „es steht auf der Liste kein Richter, dessen Vater Aegypter ist.")

Die Gerichtshallen der Römer, die zum Theil auch Handelshallen abgaben, lieferten den durch Konstantin zu politischer Berechtigung gekommenen Kristen bekanntlich die Grundform für die neuen Tempel des alleinigen Gottes. Die heidnische Basilika, deren Urform in der Halle des attischen Archon Basileus gegeben war, umwandelte sich zum Tempel des neuen Königs von Zion, des neuen Archon Basileus, der denn hier auch als zu Gericht sitzend von der Kunst dargestellt und von den Gläubigen verehrt ward. Grundtypus war und blieb der länglich gevierte Raum, welcher sich der Länge nach durch die Säulenstellungen in Hauptschiff und Seitenschiffe abtheilte. Das Tribunal mit seiner Halbkreisform ward zur Altartribune, die nun dem breiteren Mittelschiff am obern Ende den Abschluss gab.

Wir geriethen hier auf ein zu weites Feld, wollten wir die vornehmste und allerreichste Klasse von Hallenbauten, die der heiligen Hallen, durch alle Jahrhunderte und alle Stilperioden hindurch verfolgen. Es wird diesenorts nur Hinweises bedürfen auf unsre spätre Abhandlung der kirchlichen Baukunst, wo wir mit aller sonntägigen Stimmung unsre Durchschau der Kirchenhallen und Hallenkirchen vollführen und zugleich einen Blick in die unterkirchlichen Grufthallen (Krypten, Gruftkirchen) versenden können.

Zu den anziehendsten mittelalterlichen Hallenbauten gehören unstreitig die zahlreichen, von der Kirchenarchitektur abhängenden Klosterhallen, jene mehr oder minder schmuckbaulichen Kreuzgänge der Klosterhöfe, von welchen

fast in allen Landen, wo sonst die lateinische Kirche geherrscht hat, kunstgeschichtlich interessante Beispiele zu finden sind. Solche klösterliche Hallen aus romanischen oder germanischen Stilzeiten sind noch so manchen Orts völlig unversehrt, andernorts wenigstens in Theilen erhalten. Wir kommen auf sie zurück in dem Artikel, welcher von den Klöstern und Klosterruinen zu handeln hat. Verwandte, aber seltne Bauten sind jene friedhöfigen Schmuckhallen, als deren edelstes und berühmtestes Beispiel sich die Todtenhalle zu Pisa darbietet.

Eine bunte Klasse bilden die Hallenbauten profaner Bestimmung, die wir in den kristlichen Jahrhunderten an den verschiedensten Orten und in den verschiedensten Stilen vorfinden. Markt- und Gewerbshallen (Marktlauben), Kauf- und Börsenhallen, Raths- und Gerichtshallen sehen wir in Mittelalterzeiten erstehen in den mit der Triebkraft republikanischen Hochgefühls aufblühenden Städten Italiens wie in den durch eine Fülle von Freiheiten begünstigten Städten Deutschlands und Niederlands. In jenen oft staatbedeutenden Städten, welche als die starken Burgen des Bürgerthums, als die Schachhalter gegen Ritter- und Pfaffenthum durch alle Geschichte leuchten, erinnern heute noch dort mehr dort minder grossartige Reste an die Glanzzeit des einst in öffentlichen Hallen hochwogenden Bürgerlebens. Der mittelalterlichen Bürgerhallen, deren Bestimmung sich hie und da im Wandel der Zeiten sehr verändert hat, noch mehr aber der neuern Profanhallen ist eine zu grosse Zahl, als dass wir hier auf alles Bemerkenswerthe dieser Art einzugehen vermöchten. Genügen mag die Anführung erlesener Beispiele, welche für die Bestrebungen kristlicher Zeiten im bürgerlichen Hallenbau karakteristische Momente bieten.

Löwen, die einst zunftmächtige flandrische Stadt, besitzt noch aus dem Anfange des 14. Jahrh. die Tuchhallen jener Weberzunft, welche — damals 4000 Mann stark — im J. 1382 sich vermass siebzehn Adelsmitglieder des Raths aus den Rathhausfenstern zu werfen, um Hochdieselben mit Lanzenspitzen aufzufangen. Eine höchst geniale und durch treffliche Beleuchtung gehobene Darstellung dieser Hallen, eines weiten Säulenbaues mit flacher Balkendecke und zwei kleinen Freitreppen, findet man in Stroobants lithografischem Prachtwerke: *Monuments d'Architecture et de Sculpture en Belgique, dessins par Stroobant, texte par Fel. Stappaerts* (*Bruxelles* 1853). Sie liegen in einer Seitenstrasse am Stadtmarkte und datiren von 1317. Seit 1679 sind sie der Universität überlassen.

Braunschweig hat sich der Laubenarchitektur zu rühmen, welche an den Flügeln seines herrlichen Altstadtrathhauses hervortritt. Vorgebaute Spitzbogenarkaden, besetzt mit kräftigen Strebepfeilern, die bis zum Dachgesims emporreichen, tragen die vor dem Hauptgeschoss durchlaufenden sogenannten Laubengänge. In der Höhe der obern Laubenbrüstung ist jede Strebe mit zwei Tabernakeln geschmückt, welche den Standbildern fürstlicher Ehepaare des Welfengeschlechtes die Schirmung geben. Der ganze Laubenbau an diesem Rathhaus, der berühmt ist durch seine Stilreinheit, gehört theils dem 14., theils dem 15. Jahrh. an. Laut *Wilhelm Schillers* Schrift über die mittelalterliche Architektur Braunschweigs datiren die Lauben am Flügel von Nord nach Süd aus den Jahren 1393—96, jene am Flügel von West nach Ost aus den Jahren 1455—68. Die offenen Hallen in den Obergeschossen gothischer Gebäude führen den Namen Lauben wahrscheinlich von Led, Lit, Lith. Sobald ein solches Lith (im Friesischen Leth) von Laub oder Zweigen gemacht war, ward es Loba, Loube, Liewe oder Laube genannt. Namentlich waren an Rathhäusern die Gerichtslauben sehr bräuchlich.

Eine der prächtigsten Saalhallen des 14. Jahrh. hat sich im Danziger Artushof erhalten, dessen Bau in die Jahre 1370—79 gesetzt wird. Vier schlanke Granitpfeiler tragen das buntgegliederte, sternartig sich verschlingende Fächergewölbe, das diesen Raum bedeckt, der einst die wolweisesten Zecher beherbergt hat. Vergl. „Danzig", B. II. S. 548 f.

Von 1407 datiren die grossartigen Hallen, welche zu Frankfurt, der Freistadt am Main, unter dasigem Rathhaus (dem sonst baulich ungethümlichen „Römer") durch den Stadtwerkmeister Friedrich Königshofen erbaut wurden. Sie sind das baulich Bedeutsamste des ganzen Römers und wären würdig, von einer geschichtmalenden Kraft der Frankfurter Künstlerschaft mit Fresken beschenkt zu werden.

Ein sehr merkwürdiger Bau des 15. Jahrh. war die Kauf- und Pilgerhalle zu St. Wendel im Trierschen. Kurfürst Jakob von Sirck hatte im J. 1440 der Kirche zu St. Wendel einen vorgelegnen Platz, den sogen. Kaff, mit der Bedingung geschenkt, dass die dasigen „Brüdermeister" (Vorstände der Brüderschaft vom h. Wendelin) denselben zu der Kirche Nutzen verwenden und zwar mit einem grossen Hallenhause zu Handels- und Verkehrszwecken verbauen sollten. Dieser Bau ward in

fünf Jahren mit einem Aufwand von 3000 Gulden vollendet und bestand von 1450 bis 1789, in welchem Jahr er abgebrochen und das jetzige Stadthaus auf einen Theil des Platzes gesetzt ward. Man nannte diese Kaufhalle auch Pilgerruh, und seit der Einnahme von St. Wendel durch Franz v. Sickingen (1522) auch das Rathhaus, weil eine besondre Stube darin zu den Sitzungen des St. Wendeler Stadtrathes eingerichtet war. Das Ganze wird von Leuten, die es noch gekannt, als ein Quadernbau von zwei Stockwerk Höhe bezeichnet; seine Länge, der Kirche und Strasse genüber, betrug 60, seine Breite gegen 80 Fuss rheinisch. Die Halle des Unterstocks liess auch das Fuhrwerk durch, daher sehr hohe Steinthore sich am Ein- und Ausgang befanden. „Im ersten Stockwerk", berichtet ein St. Wendeler, „wurden die Krämermärkte gehalten, was leicht geschehen konnte, weil das obere Stockwerk durch mehre Steinsäulen und nicht durch Mauern getragen ward; das zweite Gestock diente zur Aufnahme fremder Pilger und war gross genug um tausend Menschen raumzugeben." Das Bedürfniss einer grossen Verkehrshalle ergab sich durch die vier grossen Märkte, welche zu St. Wendel stattfanden und deren einer auf den hier stark in der alten Magdalenenkirche gefeierten Magdalenentag, 22. Juli, fiel. (Vergl. den Rheinreisebericht von 1841 in Kuglers „kleinen Schriften" zweiten Theils.)

Ein schönes Ueberbleibsel aus der Klasse wohnbaulicher Vorhallen unsrer Vorvordern ist jene spätgothische zu Koblenz, welche der jetzigen Generalkommandatur, dem sonstigen Hofe der altrheinischen Familie Leyen, zum Vorsaal dient. Diese Vorhalle vom Beginn des 16. Jahrh. anmuthet mit dem zierlichen Netzgewölbe, das durch drei achteckige Säulen getragen wird.

Lüttich an der Maas bietet die Säulenhöfe des sonstigen Bischofhofes, jetzigen Justizpalastes, dessen alte malerische Theile unter dem Fürstbischof Eberhard von der Mark (von 1508 an) entstanden sind. Der grössere und reichere der beiden Höfe, jetzt Gemüsemarkt, enthält auf je zwei Seiten dreizehn und siebzehn Säulen mit gedrückten Spitzbögen, sodass das Ganze eine riesige vierseitige Halle bildet. Die Gewölbe sind noch fleissig gerippt; die Säulen aber, ganz entfesselt von den strengen Formen der Gothik, offenbaren durchaus jenes vegetabilisch-dekorative fantastische Element, welches für die Umstilungszeit des 16. Jahrh. in den germanischen Ländern das stark Bezeichnende ist. Sie haben theils runde, theils viereckige und verzierte Basen; in der Mitte theilt sie ein derber, stark dekorirter Wulst; bald bildet die obere, bald die untere Hälfte einen reichen ausgebauchten Blätterkelch, der erstenfalls als Blume, letztenfalls als eine Blätterreihe um den Stengel zu betrachten ist. Bisweilen sind sogar beide Hälften verziert. Die Knäufe der Säulen sind von sehr scharfer, oft wunderschöner Blätterarbeit, meist mit vier Kanten; oft liegt dann noch darüber eine achteckige Deckplatte. Das ganze Säulenwerk des Hofes macht einen wundersam malerischen Eindruck, wobei die grossen Dimensionen bedeutend mitwirken.

Aehnliche Fantastik zeigt sich an den Schmucksäulen der Antwerpener Börsenhalle, eines Baues vom J. 1531. Diese Börse, sich einschiebend in die umgebenden Häuser, aber zugänglich von allen Seiten, ist angelegt als grosser gevierter Hof von 200′ Länge bei 160 oder 170′ Breite, welcher auf allen vier Seiten in der Art der Kreuzgänge durch Arkaden umfangen wird. Der Säulen sind 44. Die Gewölbe von spätest gothischer Bildung machen den Eindruck wie gähnende Münde über den zierlichen schmuckprunkenden Säulenhälsen. Der Bögenumgang trägt eine Reihe von Sälen für das Tribunal und die Handelskammer.

In den Beginn des 17. Jahrh. fällt die herrliche auf zwölf Säulen ruhende Arkadenhalle, welche dem Erdgeschosse des Bremer Rathhauses, eines ursprünglich gothischen Baues, vorgesetzt ist. Sie zählt zu den brillantesten im Renaissancestil. Mächtig erhebt sich der Hauptkörper des Gebäudes über der vortretenden Halle, doch ohne die eigenthümliche Wirkung derselben zu gefährden; durch die Kraft ihrer dorischen Säulen, durch den kühnen Schwung ihrer Bögen, welche die breit abständigen Säulen verbinden, durch die derbe Fülle ihrer Schmucktheile, besonders bei ihrer oberen Krönung, macht sie so entschiedenen wie erfreuenden Eindruck. Eine mit meisterhaftem Verständniss gearbeitete Darstellung derselben bietet sich in der grossen Steinzeichnung, in welcher Karl Gildemeister, ein Architekt, die ganze Prachtfasade jenes Rathhauses vorführt.

Vielberühmte Hallen besitzt England aus verschiednen Zeiten der Gothik. Weitesten Ruf hat die durch Wilhelm Rufus als Lokal für öffentliche Feste gegründete Westminsterhalle, welche in ihrer auf uns gekommenen Gestalt, die sie unter Richard II. 1397—99 empfangen, sich als ein Glanzwerk aus der Blustepoche des sogenannt perpendikularen Stiles herausstellt. Die dem ganzen Festpalaste namengebende Halle bildet einen Saal von 270′ Länge bei 74′ Breite und 90′ Höhe.

Vergl. Art. „Germanische Bauk.“ B. IV. S. 430. Hier, wo Richard II. zur Weihnachtzeit in lautem Jubel mit zehntausend Gästen bankettirte, tagte dann das Parliament; hier wurde dem ersten Karl der Todesspruch verkündet; hier hielten die Peers schweres Gericht über Warren Hastings und Lord Melville; hier entschied sich Georg IV. am Abend seiner stürmischen Krönung inmitten anscheinender Fröhlichkeit zu dem unglücklichen Prozesse wider seine Gemahlin. — Die Crosby-Hall (nach 1446) und die Halle des Eltham-Palace bei London (vollendet 1482), beide ausgezeichnet durch ihr kunstreich ausgebildetes Sprengwerk. — Die Guildhall, das aus dem Beginn des 15. Jahrh. stammende, im Londner Brandjahr 1666 beschädigte, seitdem restaurirte Stadthaus mit einer Halle von 153′ Länge bei 48′ Breite und 55′ Höhe. In dieser Halle der City wählt die Bürgerschaft ihre vier parlamentarischen Vertreter und ihre obersten Beamten, den Lord-Mayor, die Sheriffs und die Aldermen; dorthin werden die Bürger zu ausserordentlichen Beschlüssen berufen; dort auch werden der City weltbekannte Gastmahle gehalten.

Am Hallenreichsten ist natürlich der Süden Europens. So bietet Italien nicht nur die grösste Menge von Kirchen- und Klosterhallen, sondern auch die ansehnlichste Anzahl gepfeilerter wie gesäulter Profanhallen.

Florenz rühmt sich seiner kirchegewordnen Getreidehalle, seiner weltberühmten Halle der Landsknechte und seiner Uffizienhallen. Die vormalige Markthalle, heutige Kirche *Or San Michele*, bleibt eine der merkwürdigsten Bauten der Arnostadt. Wir sehen jetzt ein riesiges, mehre Stockwerke hohes Viereck, das Erdgeschoss, das die Kirche enthält, an den Pfeilern zwischen den reichen prächtigen Spitzbogenfenstern mit Nischen geziert, welche durch Stein- und Erzstatuen und Gruppen geschmückt sind, an die sich manche künstlerische und andre Erinnrungen knüpfen. Hier war ein Getreidemarkt (woher die Ableitung des *Or* von *horreum*, das man aber meist als *Orto* deutet) mit einer Halle von Backsteinen, welche Vasari dem Arnolfo di Lapo zuschreibt. Ein Brand zerstörte dieselbe am 10. August 1304. Im September 1336 ward der Bau einer neuen Halle nebst Wohnung für die Beamten des Proviantwesens beschlossen; um dieselbe Zeit ward auch die Ausschmückung der Pilaster durch Nischen und Statuen auf Kosten der grossen Zünfte dekretirt. Die Stiftungsurkunde ist bekanntgemacht in Gayes *Carteggio inedito d'artisti* (*I.* 48 ff.), wo sich überhaupt zahlreiche urkundliche Angaben über den Bau finden. Vasari in seiner Vita des Taddeo Gaddi schreibt diesem den Neubau zu, welcher am 18. Juli 1337 begann; gleichzeitige Zeugnisse gibt es für diese Annahme nicht. Bisweilen scheint es an Geld gefehlt zu haben, aber die vielen Vermächtnisse der im J. 1348 am „schwarzen Tode“ Gestorbenen halfen der Verlegenheit ab. Ein Madonnenbild, dem man Wunderkraft zuschrieb, hatte der Halle reiche Spenden verschafft, während früher ein Pfeilerbild des Erzengels Michael das Schutzbild gewesen war. Aus einer Kornhalle mit kleinem Oratorio ward dann eine Kirche, deren Architekt Andrea Orcagna war. Schon 1357 war der Getreidemarkt von dem Platze wegverlegt worden, um der Würde und Schönheit der Kirche keinen Eintrag zu thun. — Am Foro der Blume italischer Städte steht, rechts vom Palvecchio, die Loggia de' Lanzi mit ihren Wunderbögen, ein Meisterstück des obgenannten Baumeisters und Bildners Orcagna oder Arcagno vom J. 1375. Ihren Ausschmuck bilden statuarische Edelwerke des Alterthums sowie Glanzwerke der neuern Skulptur.

Dort in der Halle
Prahlet der Perseus
Des wunderlichen Abenteurers,
Des Fechters und Künstlers
Benvenuto Cellini.

Vergl. Art. „Florenz“, B. IV. S. 104. An diese Lanzenhalle und an den Palvecchio schliessen sich die Flügel der im 16. Jahrh. durch Giorgio Vasari erbauten Uffizj mit den ringsumlaufenden Hallen, welche von Krämern aller Art, vom Blumenverkäufer bis zum Büchertrödler, in Beschlag genommen sind. An den Pfeilern dieses seines schönsten Bauwerks hatte Vasari 28 Nischen für Kolossalstatuen angeordnet, die aber erst in unserm Jahrh. durch Marmorbilder berühmter Florentiner gefüllt wurden oder noch gefüllt werden. — Auch die nette Loggia verdient Bemerk, welche Raffael der Hof- und Gartenfasade seines Palazzo Pandolfini gegeben hat. Die drei Bögen dieser Palasthalle werden von zierlichen Säulen getragen, deren Kapitelle mit Delfinen und Blattwerk geschmückt sind.

Zu Rom erfreuen wir uns an den Arkadenhallen, welche die Baumeister Giuliano da Majano, Bramante, Baldassare Peruzzi u. A. ihren Palästen gegeben haben. Eine schön erdachte, aber beiweitem nicht vollendete Bogenhalle

aufweist der Hof des burgenstiligen Palazzo di Venezia, jenes Meisterwerks vom Florentiner Giuliano (um 1468), welches trotz seiner Nichtvollendung der Palast der Paläste Roms heissen darf. Die Arkaden sind jenen des Colosseum nachgeahmt, von welchem Paul II. die Travertinblöcke zu diesem Palastbau entnehmen liess. An Bramantes Meisterwerke im Häuserbau, an dem ursprünglich für Kardinal Raffaello Riario erbauten Palaste, der seit Beginn des 16. Jahrh. zur päpstlichen Cancellaria dient, ist das Schönste gradhin der gevierte Hof mit seinen zwei Bogenreihen übereinander, welche von 44 Granitsäulen getragen werden. Diesem Cortile von den schönsten Verhältnissen und von vollendetem Geschmacke kommt kein andres weit und breit gleich. Bramantes Werk ist zum Theil auch noch der kleinre Hof des Vatikan, den man als *Cortile di San Damaso* bezeichnet. Raffael hat ihn beendet mit den Loggien des zweiten Stocks, die mit biblischen Fresken nach seinen Entwürfen geschmückt und als die „Loggien Raffaels" berühmt sind. Von der dorersäuligen Vorhalle, welche Baldassare Peruzzi seinem oval angelegten Palazzo Massimi gab, bekennt schon Vasari, dass sie sehr kunstvoll und von schönem Verhältniss sei. Höheres Lob gebührt aber noch der fünfbögigen Halle, womit Peruzzi das Erdgeschoss der Hauptfasade seines für Agostino Chigi über den Getagärten erbauten Kasino's, der nachherigen Farnesina, zu der berühmten Gallerie gestaltete, in welcher Raffaels Schüler die Fresken der Psychengeschichte ausführten. Unter Giulio Pippi's baukünstlerischen Versuchen macht sich beachtenswerth die grosse von drei Arkaden gebildete Halle seiner Villa für Giulio de' Medici, der sogen. Villa Madama, die der baumeisternde Maler auch mit Geschichtfresken und Giovan da Udine mit Arabesken geschmückt hat.

Zu Venedig wandeln wir, träumend von der entthronten Herrscherin der Meere, in den Säulengängen des Dogenpalastes, in den Bögenhallen der Prokuratien und in andern mehr oder minder anmuthenden Palasthallen. Ein Sonderwerk ist dort die auf der vordern östlichen Seite des Campanile angebaute Loggetta, ein 1540 entstandnes Gebäu des Florentiners Jacopo Sansovino, des grossen Schülers Michelagnolo's, der dessen Geist und Kraft mit Zartheit und liebenswürdiger Anmuth zu mischen verstand und dazu in Venedig Boden und Antrieb fand. Unter seinen venedischen Bauten glänzt eben diese Loggetta, diese Halle am Campanile, in einer Schönheit, welche sich als die des Abendscheines der Antike bezeichnen lässt. Wenn der Doge im Namen des Staates zum Volke sprach in jener Sprache, welche die Gedanken verbirgt, dann bestieg er diese kleine Halle. Sansovino und seine Schüler schmückten sie auch mit Bildwerken in Marmor und Erz, aussen mit Merkur und Apoll, Pax und Minerva, innen mit der Madonna. Zwei niedre Thürme mit schönen Erzzierden verschliessen den Treppengang in die Loggetta. Bei der Carità, hinter der Accademia, hat Andrea Palladio ein Meisterstück hinterlassen in dem Stück einer unvollendet gebliebnen dreistöckigen offenen Halle, welche durch ihre edelschönen Verhältnisse so ausgezeichnet ist, dass nur wenige andre Meisterbauten dieserart sich auf dieselbe Linie stellen lassen. — In seiner Vaterstadt, zu Vicenza, rührt von Meister Andrea das Doppelgeschoss von Hallen, womit das ältere Rathhaus (die sogen. Basilika oder *Palazzo della Ragione*) umgeben ist. Eine Miglie von Vicenza steht auf dem Sebastianshügel die berühmte *Villa Capra*, ein quadratischer Bau mit vier Portiken und der runden überkuppelten Saalhalle, welche die Mitte einnimmt und als *Rotonda Palladiana* weltgepriesen ist.

Reich ist Genua an Palasthallen, an marmorstrotzenden Treppenhallen und Säulenlauben des 16. und 17. Jahrh. Von grossartig malerischer Wirkung sind namentlich die Hallenanlagen des Galeazzo Alessi von Perugia, eines gemäsigten Michelangelisten, welchem die ligurische Dogenstadt im 16. Jahrh. ihre meisten Glanzbauten verdankte. Wir nennen hier nur seine lange *Loggia dei Banchi* (Börsenhalle), die grosse Vorhalle seines *Palazzo Grimaldi* (jetzt *P. Ferdinando Spinola*) und die zweietaschigen Hoflauben seines Prachtpalastes *Sauli*, deren Marmorsäulen, wie alle übrigen dieses Palazzo, aus Einem Stück gehauen sind.

Zu einer wahren Hallenstadt ward die stattliche Bologna, die starke Bürgerin des italischen Mittelalters, durch ihre Häuseranlagen vornehmlich des 15. Jahrh. Fast durchweg findet man dort das Erdgeschoss der Häuser jener Zeit als offene Säulenhalle gestaltet, als bedeckte Gallerie für die Fussgänger. Dieses Sistem hat dort zu vielen schönen, freien und anziehenden Kombinationen der architektonischen Form geführt. Auch in den modernen Strassen Turins ist meist das Arkadensistem befolgt.

Seit den Schlussdezennien des 18. Jahrhunderts haben sich im Profanhallenbau die schönen und grossartigen Beispiele allerlanden ausserordentlich gemehrt. Selbst die transatlantischen Staaten, die Töchterstaaten der Mutter Europa, können

ansehnliche Beispiele beibringen. Die wichtigsten amerikanischen bieten sich in den Hallenpalästen zu Habana und in den Kapitolhallen zu Washington. Die Morgenfronte des Kapitols der Staatenunion hat einen Ausläufer mit einer durch 22 orientalische Säulen geschmückten Portike, zu welcher eine schöne Paradetreppe führt. Das Giebeldreieck dieser pfeiler- und säulengetragnen Portike ist geschmückt oder verschmückt mit drei Statuen des Napolitaners Persico, welche den Genius Amerika's in Begleit der Gerechtigkeit und der Hoffnung verbildlichen sollen. Die Halle der Unions-Repräsentanten wird von 24 herrlichen Marmorsäulen getragen, welche in ihren Schäften aus buntfarbigem Konglomeratmarmor von den Ufern des Potomak bestehn und mit korinthischen Kapitellen aus weissem italischen Marmor versehen sind. Man kann diese Buntsäulen mit Recht eine seltne schöne Zierde des Prachtgebäudes nennen. Der Teufel aber legt seinen verunzierenden Schwanz überallhin, wo sich wahrhaft Schönes auf Erden zeigt; so auch hier, — denn die über dem Präsidentensitz dieser Halle angebrachte Minerva darf füglich ein solcher Schweif heissen. Die steife Figur erscheint wie in Bettlaken gewickelt; auch ist der Vogel zu ihren Füssen fürwahr ein rechtes Musterstück von eklich alter verdrüsslicher Eule. — Nach Europa zurückblickend, haftet unser Auge zunächst an den Prachthallen, womit die britischen Paläste der Neuzeit beschenkt worden sind. Zu London gab John Soane dem *Council-Office*, seinem schönsten Bauwerke, die lange Fasadenhalle, welche zu beiden Enden durch vorspringende Flügel mit Pilastersäulen geschlossen wird. Das *General-Post-Office*, vollendet 1829, erhielt durch Robert Smirke die grandiose Fasade mit drei Säulenhallen und die grosse, nicht minder schönwirkende Innerhalle, die den ganzen Mittelraum des Baues einnimmt. Mit korinthersäuligen Prachtportiken schmückte Wm. Wilkins die Londner *University* (baubegonnen 1827) und die *National-Gallery*. Wm. Tite aber verlieh seiner *Royal-Exchange* (der 1842—44 erbauten Börse) die Grösste und Schönste aller Londner Portiken, eine von 75' Höhe, mit acht Korinthersäulen von 41' Höhe; übrigens umgab er den Hof seines Prachtgebäudes, die eigentliche *Merchants Arena*, mit Hallengang von offnen Arkaden. Zu Cambridge erfreut das edelstilige *Fitzwilliam-Museum*, Bauwerk des 1845 verst. Basevi, mit seiner achtsäuligen übergiebelten Portike, zu Liverpool die *George's Hall*, Werk von Elmes, mit ihrem Säulenwalde.

In Deutschland hat Schinkel ein Meister- und Musterwerk hingestellt durch die grossartig schöne ionische Säulenhalle seines Berliner Museums (1824). Eine mächtige Freitreppe führt zur Halle, deren Säulenstellung auf beiden Seiten durch starke Anten abgeschlossen ist. Die Säulen, aus schönstem Pirnaer Sandstein, gehen durch beide Etagen, von welchen man nur durch die im Innern sichtbare Treppe eine Andeutung auch in der vordern Ansicht erhält. In Mitte der Halle nämlich verdoppeln sich die Säulen, ein Eingang öffnet sich ins Innre, und hier nun steigt man zu beiden Seiten Treppen hinan, welche sich nach vorn wenden und hier in der Höhe des zweiten Geschosses auf einen freien Raum hinausführen, von welchem man durch die doppelte Säulenreihe den Platz überschaut. Wenn dies an sich ein ebenso überraschender als schöner Anblick ist, so wirkt auch in der Vorderansicht der Fasade diese Unterbrechung der langen Halle überaus wolthuend, und der Blick ins Innre erhöht das Interesse, sowie er auch zur Anschaulichkeit der Konstruktion verhilft. Es war Schinkels Absicht, die Wand der Halle, um sie noch höher zu schmücken, zu einer Pökile zu machen, d. h. sie mit Gemälden zu zieren, die er auch selbst entworfen hat und deren Ausführung in Fresko neuerdings (nur nicht in erwünschter Weise) bewirkt worden ist. Die lange Halle mit der kolossalmaasstabigen von den Anten eingefassten Säulenstellung, die grossartige Treppe, der Farbenschmuck auf der Hallenwand, deren Malereien schon aus der Ferne zwischen den Säulen sichtbarsind, dann diese Säulen selbst von der edelsten und reinsten Ausbildung, von einem Material, das nur dem Marmor nachsteht, und von einer Ausführung, die ihresgleichen sucht und sich vollkommen neben die Antike stellen kann, das alles macht die Hauptseite des Schinkelschen Musealbaues, die sich dem Platze und dem kön. Schlosse zuwendet, zu einer wahrhaft prachtvollen.

Auf Rechnung des Meisternamens Leo's von Klenze kommt die kostbare, 1830 gegründete Tempelhalle bei Donaustauf, jener an sich alle Bewundrung verdienende Bau, der aber durch seine Bestimmung, Deutschlands Walhalla zu sein, unsre ganze Verwundrung herausfordert. Dort sollen wir die Halle deutschen Ruhmes sehn, und sehen einen griechischen Tempel für deutsche Heroen. So bescheiden ist der deutsche Sinn, dass seine Kunst wol die Formen fand dem Höchsten zu dienen, die Strebeformen der Münster und Thürme, die uns emporziehen nach dem Aether und der Klarheit, dass er das alles aber vergass, als es den Ehrentempel

aller vaterländischen Grösse galt, dass er, ungedenk des reichsten Erbes von den Vorvätern, auf Formenborg ging in die Fernzeit fremder Lande. Das Parthenon ward zur Walhalla am Donaustrand. Zweimal vertheilte und vereinigte der Baumeister die prächtige Treppe, eh er den mächtig vortretenden Unterbau erreichte. Rings um den langgevierten Tempel führt uns der acht- und siebzehnsäulige Hallgang; nach der Südseite rückgekehrt treten wir andächtig ins Innre, wo uns eine Fülle von Pracht entgegenstralt, ohne uns zu drücken, ohne durch Absichtlichkeit lästig zu werden. Dies ist der Zauber glücklich gefundner Verhältnisse und des Zusammenstimmens der gewählten Farben. Haben wir uns zurechtgefunden in dem heidnischen Bau, glauben wir zu weilen unter griechischem Himmel, so fällt uns nur auf, dass im Ionischen Eichenblätter gepflückt wurden, die an den Säulenkapitellen dürftig die Stelle der griechischen Blume bedecken und aus den schöngeschwungnen Voluten herauswachsen. Ja gewahrten wir nicht hie und da unter dem architektonischen Geschmeide Produkte des strengern Himmels, wie Tannenzapfen, Sagittarienblätter, und bliebe uns nicht am grossen Fenster des Opisthodom die Sicherheit moderner Kulturzustände sinngestaltlich durch die Gegenwart eines Schandarmen ersichtlich, — wir könnten fürwahr unsre deutschen Berühmtheiten, deren Büsten die Halle aufzeigt, für Griechenlands Götter halten.

Verschmerzen wir für jetzt den Hellenismus der Walhalla, um das in seiner Art unzweifelhaft sehr bedeutsame Ganze in eingehendern Betracht zu nehmen. Der Bau ist gegründet auf dem der Stauferburghöhe bei Regensburg benachbarten Breuberge, der sich zu 304′ über den Donauspiegel erhebt. Der Terrassen- und Treppenbau, ein gewaltiges Piedestal für das Hauptgebäu, ist in drei Hauptgliedermassen gebrochen, deren unterste, breiteste eine künstliche pelasgische Polygonmauer bildet; diese wird erstiegen durch die erste Aufgangstreppe, die in der Durchbrechung der Mauer durch zwei ost- und westwärts gewendete Seitentreppen sich fortsetzt, welche dann am pyramidalen Vorbau der zweiten Terrasse aufsteigen und auf demselben sich wiedervereinen, um nun als zweiter Hauptaufgang durch das dritte, dreimal gestufte Glied des Unterbaues nach dem Pronaos zu führen. Die Terrassen und Stufungen auslaufen unter den Flanken des Baues in des Berges südlichen Abhang. So gewinnt der aufsteigende Besucher unter dem Wechsel des Verschwindens und Wiedererscheinens des Hauptbaues zweimal die Frontsicht und zwei Seitenansichten desselben aus verschiedenen Tiefen, bei öfterem Umwenden aber ebenso wechselnde Anschauungen von Landschaftbildern, bis ihm endlich, dem im Pronaos Angelangten, ein gen Südosten fast unbegrenzter Horizont sich aufthut. Von der obersten Terrasse scheiden den Tempel oder das Heroon drei umlaufende Stufen, deren dritte den Säulen und Mauern als gemeinsamer Sockel dient. Acht Säulen in der Fronte, dahinter sechs verjüngte Antensäulen den Pronaos mitbildend, dann achtunddreissig den Naos Umstehende, alle mit zwanzig Kanneluren gefurcht, vollenden den Peristyl und machen das Ganze zum Oktastylos Peripteros. Die Säulenweiten sind gleich der Fernung von den Umfangsmauern des Naos; die so geformten Quadrate mit Einschluss der Säulendicken theilen sich an der Lakunardecke des Umgangs in sechs Kassetten. Das Gebälk über den Säulen enthält ein Drittel von deren Höhe und ist in zweiter Gliedung mit Dreischlitzen und an den Unterseiten der Vorladungen und Architrave mit Tropfen versehn. Die Dachschrägen gestalten an beiden Fronten Giebel, deren Tiefungen sich mit Gebilden füllen und deren Spitzen mit blumigen Stirnziegeln geschmückt sind. So haben auch die Ecken und die Ablängen des Dachs ihren gebührenden Schmuck. Die Firstziegel sind kupfergetriebene. Herrscht aussen der strenge D o r e r s t i l in den weissen Massen, so waltet im Innerbau der anmuthende I o n i s c h e. Hier, im innern, erscheint auch die Lithochromie, die Steinfärbung, in reichlicher Anwendung. Der buntmarmorne musivische Fussboden ist den besten Mustern der Antike nachgebildet. Von diesem Steinteppich aufsteigen die Wandmassen, bekleidet mit rothem weissgeäderten Marmor. Der Naos selbst, der nach aussen ein geschlossenes Ganze bildet, ist im Innern durch vier Pfeilermassen der Länge nach in drei, dann durch den Fries und zwei übereinanderstehende Wandsäulenreihen der Höhe nach in zwei grosse tektonische Gliedungen getheilt. Die damit gestalteten sechs Wandfelder des untern Raumes sind den Büsten deutscher Helden und deutscher Geistesgrössen gewidmet; diese Brustbilder werden in der obern Reihe von weissmarmornen Konsolen, in der untern von fortlaufenden Piedestalen getragen. Sechs Ruhmesgenien einnehmen die Mitten der Wandfelder. Den nach innen mit farbigem Holze getäfelten Erzthoren genüber macht architektonischen Schluss ein Opisthodom, der durch ein hohes Fenster nordwärts erhellt und von sechs monolithen Rothmarmorsäulen mit weissen ionischen Knäufen getragen wird. Ueber diesem öffnet sich im Oberstock dem Saale zu ein Hauptbalkon, von

welchem nach beiden Langseiten, in gleicher Höhe über dem Friese und von graufarbenen Brüstungen geschirmt, die Umgänge ausgehen, die über den acht Hauptpfeilermassen, so die Wandungen der Länge nach gliedern, als Loggien mit Niedersichten von drei Seiten gegen den Saal hervortreten. Um das Oberstock reihen sich, fussend auf den Brüstungen und des Saales Schlussgebälke scheinbar tragend, die vierzehn schwanthalerschen Karyatiden, über welchen goldbronzene Lorberkränze im Gesimse glänzen. Zwischen den Kaneforen sind an den Wänden 64 weisse Marmortafeln angebracht, welche in vergoldeter Erzschrift die Namen jener Walhallawürdigen aufweisen, deren Gesichtzüge durch keinen Meisel oder Pinsel verewigt worden sind. Auf den Schlussgesimsen ruht der eiserne Dachstuhl, welcher zwischen die genüberstehenden mächtig aus den Wandfluchten vortretenden Pfeilermassen vier Giebelstürze niedersenkt, deren fünffeldrige Dreiecke die Hauptmomente der nordischen Götter- und Heidensage nach Lindenschmitts Entwürfen in zinkgegossnen Gebilden schaugeben. In den drei Feldern zwischen den Pfeilern und Senkgiebeln folgt die Saaldecke den Dachschrägen, die mit metallnen Kassetten verkleidet sind, in deren blassblaugründiger Tiefung Sterne von Platin schimmern. Alle Dachbalken sind mit vergoldetem Messing verkleidet und die Rosetten, Schraubenzapfen etc. platinirt. Hier wie allenthalben im Innern ist der Baumeister auf augenschmeichelnde harmonische Farbengebung und Vergoldung bedacht gewesen; dadurch hat er von den rothbraunen Wänden bis zu dem weissen Oberfriese nicht allein eine wolthuende Vermittlung, sondern zugleich einen hochfestlichen Eindruck auf den Betrachter zu erwirken gesucht. Die drei Dachschrägen sind von grossen ihnen gleichlaufenden Fenstern durchbrochen, deren Belag aus dicken französischen Spiegelgläsern besteht. Eine Fülle von Oberlicht, das dadurch in die Halle hereinströmt, lässt alles rings in Herrlichkeit aufstralen.

Bautechniker bewundern an der Walhalla besonders den sinnreich konstruirten Dachstuhl. Er ist ein kunstvolles Gefüge aus Erzbalken und Schienen von Schmiedeeisen und ruht mit eisernen Rollen auf den Mauerbänken, um so in sich beweglich dem Wechsel der Temperatur nachgeben zu können. Ueber Breterverschalung liegen die kupfernen Dachplatten, mit parallelen Falzreihen nieder nach den Längenseiten gestreckt. Die Dachwasser münden aus zwei Hauptrinnen durch sechs hohle kupfergefütterte Säulen des Peristyls in die Kanäle des Unterbaues und werden mit den Wassern von den Terrassen und Treppen, durch Fallöffnungen niederkommend, im Hauptkanal nach der südlichen Hänge geleitet. Im Unterbau, durch den Raum der anfangs projektirten, später aufgegebnen „Halle der Erwartung“ zugänglich, befinden sich die Vorrichtungen der Heizung, welche die warme Luft durch Oeffnungen an den Hauptpfeilern in die „Halle der Erfüllung“ ausströmt.

Die Innerhalle der Walhalla hat eine Höhe von 53′ 5″ (wovon auf die Unterwand 28′ 5″, auf die Oberwand 17′ 5″, auf den Giebel 7′ 7″ kommen), eine Breite von 48′ und eine Länge von 168′ (Saal 144′, Opisthodom 24′). Die ionischen Säulen des Innern haben 24′ Höhe und durchmessen auf der Plinthe 2′ 5″. Die Kaneforen [Walkyren] haben 10′ 9″ Höhe, die Erzthüren 84 Ztn. Gewicht. Fenstergrösse 112 □′. Der A u s s e n t e m p e l hat die Höhe von 69′ 6″ (bis zur Giebelspitze 64′, die Giebelblume 5′ 6″); die Breite beträgt 108′, die Länge mit den drei Sockelstufen 230′. Höhe der mäsig geschwellten Säulenschäfte mit Echinus und Abakus 33′, Dicke an der Plinthe 5′ 10″, am Echinus 5′ 5″. Die Säulenfernung 7′ 5″, die Gebälkhöhe 7′. Des g a n z e n B a u e s Höhe (Terrassen 128′, Tempel 69′ 6″) beträgt 197′ 6″, die Breite an der untersten Polygonmauer 288′, die Länge der ganzen Baudehnung von Süden nach Norden 438′, wovon 208′ auf den Vorsprung der Terrassen kommen. Die zum Bau verwendeten Marmorblöcke kamen aus den Brüchen von Salzburg, Adnet, Schlanders und Eichstädt. Rothbrauner Marmor von Adnet, dem antiken Afrikaner ähnlich, zur Bekleidung der Oberwandung, zu den Pilastern und ionischen Säulenschäften. Weisser Marmor von Schlanders zu den Knäufen und Gesimsen der Säulen und Pilaster. Schöner Gelbmarmor von Weltenburg zur Piedestalung der untern Büstenreihe. Tirolische, zu Tegernsee bearbeitete und polirte Marmorarten bilden den Fussboden. Die Wände der Balkonloggien sind in Brüstungshöhe mit Lumachellmarmor, von da bis zum Architrave mit Rosenmarmor vom Untersberge bekleidet. Die Polygonmauer ist aus marmelartigem Kalkstein (Dolomit) konstruirt; die Stufen sind in einem Bruche bei Sinzing an der Donau gehauen. — Nächst dem Oberbaumeister Leo v. Klenze hatten an der Ausführung des Baues verdienstlichen Antheil der Hofbauinspektor Mayer, der Mechaniker Mannhart, der Bauführer Estner und der Kreisbaurath Nadler, letzter betreffs der tüchtigen Fundirung des Unterbaues, welche die Dauerhaftigkeit des ganzen Werkes bedingt.

Der plastische Schmuck, den die Walhalla aussen und innen trägt, verkündet

durch seine Bildersprache, dass die Prachthalle, die uns hier an der Donau als hellenischer Tempel anfremdet, ganz andern Ganz- und Halbgöttern als den in solchen Tempeln verehrten zu dienen hat, dass sie unsern eigenen alten und neuen Genien der Reckenkraft und des Strebegeistes gelten soll. Schon die Bildwerke der Aussengiebel suchen uns zu überreden, dass der aus Griechenland verschleppte Tempel die Weihe germanischer Heidenkraft und deutschen Taufwassers besitze. Das nördliche Giebelfeld versinnbildet die Hermannsschlacht in wundervoller Gestaltengruppung, während das südliche die Siegesfeier nach dem jüngsten Befreiungskampfe, mit der Hauptgestalt der Germania, darstellt. In den Senkgiebeln des Innern sehen wir verbildlicht die nordischen Ursagen von der Werdung der Welt, vom Bestande der Schöpfung und vom Kampfe um die Erhaltung des Alls. Dann fesseln uns die kaneforischen Gestalten der Walkyren, welche die Decken des Saales mächtig emporhalten und die erzschriftlich gepriesenen Namen des deutschen Urruhmes in ihren Reigen aufnehmen. Als geflügelte Genien, Ehrenkränze und Siegespalmen bringend, lassen sie sich nieder zu den Häupten der in blendenden Reihen Gefeierten, noch sehnsuchtvoll mancher Würdigen für Walhalla gewärtig scheinend. Die hohen Kraftgestalten dieser Kriegerjungfrauen und Todtenwählerinnen der germanischen Sage, mit den ernstzügigen, eichlaubbekränzten, lokkenumwallten Häupten, tragen die altgermanische Gewandung mit Bärenpelzen, welche sich über die eine Brust und Hüfte legen und vom Gürtelband um die Mitte gehalten werden. Entworfen wurden diese hochernsten Flügelwesen durch Schwanthaler, dessen Gehilfen (Brugger, Horchler, Hänle u. A.) alle Ausführung in Stein angehört. Sie sind als Monolithen gearbeitet aus dem Material, welches ein Kalksteinbruch nächst der Naabmündung darbot. Der Architekt liess die karyatidischen Walkyren bemalen, das Nackte elfenbeinfarben, die Haare lichtbraun, das Untergewand hellviolett, das Obergewand weiss mit Borden; die Bärendecken wurden vergoldet. Die acht Felder des klassisch schönen Martin Wagnerschen Reliefrieses (der in 224′ Gesammtlänge bei 3¼′ Höhe die Saalwände umzieht und dessen Modellirung zehn Jahre gekostet hat) schaugeben das frühgeschichtliche Leben und Streben der Germanenstämme; im ersten sehen wir die Einwandrung der Germanen vom Kaukasus in die Nordlande Europens; im zweiten Felde das sittliche und häusliche Leben der Germanen, ihre Opferungen, Arbeiten und Waffentänze; im dritten das öffentliche Leben derselben (Volksversammlung, Heerführerwahl und Handel); im vierten den Alpenübergang der Kimbern und die Schlacht bei Noreja 113 vor Kristus; im fünften die Rheinschlacht unter Claudius Civilis, 69 nach Kristus; im sechsten die Völkerschlacht der Hunnen, Alanen und Teutonen gegen die Römer bei Adrianopel, 378 nach Kristus; im siebenten die Eroberung Roms durch Alarich, 410 n. Kr.; im achten die Fällung der Drudeneiche, die Predigt und Germanentaufe durch Winfried, 718—755. Zwischen je zwei Pfeilern erheben sich, sechsmal wiederkehrend mit immer neuen fesselnden Verschiedenheiten, die Viktorien oder Ruhmesgenien Kristian Rauchs. Während zwei derselben an den Mittelwänden sitzen (die Linke, zwei Kränze schwingend, im Begriff sich lebhaft zu erheben wie zu freudigster Begrüssung der büstlich Erschienenen, die Rechte bekränzt und palmetragend, ruhig sinnend wie in Erwartung zur Halla Berufener), erscheinen die ihnen zuseitenstehenden Schwestern in den Nebenwandfeldern schreitend und wie im Tanze schwebend. Wir überlassen uns bei diesen überaus anmuthenden Gestalten aus reinstem Karraramarmor gern unsern Täuschungen; bei stiller Betrachtung lebt und pulsirt es dann in den Steinmassen, sie bewegen sich, und vom Fleische trennt sich das leicht übergeworfne Gewand. Diese Viktorien sind ein Triumf der neuern deutschen Grossbildnerei, aber sie stehen auch an der äussersten Grenze, wo die Nachbildung der Natur noch erlaubt ist. — Die Büsten, welche sich um die Rauchschen Ruhmesgenien gruppen, bilden gleichsam die Samenkerne des baulichen Fruchtgewächses. In hermenartiger Form, erinnernd an die *τετράγωνος ἐργασία*, an die vierkantige, schrötige Arbeit der Griechen, aufreihen sich die büstlichen Ebenbilder in einfacher Ordnung nach den Sterbejahren der Dargestellten. Sie sind natürlich sehr verschiednen künstlerischen Werths, sowol hinsichtlich der Auffassung wie in Betracht der technischen Durchführung, geben aber nach den Jahrzahlen der Arbeiten (wonach die hier aufgenommene Schillerbüste von Dannecker, 1794, sich als die erste hinstellt) einen interessanten Ueberblick über die Fortschritte nicht nur unsrer neuzeitigen Porträtbildnerei überhaupt, sondern insbesondre auch der mehren Künstler, von welchen Bildnisswerke aus verschiednen Perioden ihrer Kunstthätigkeit sich hier zusammenfinden. Schon vor 1807 hatte der Kronprinz, nachmalige König Ludwig, in Hoffnung auf Befreiung Deutsch-

lands von den napoleonischen Fesseln, den Plan zur Walhalla gefasst, daher die Bestellung und Ausführung vieler Büsten lange vor der Zeit erfolgte, in welcher endlich zum Baue selbst geschritten ward. Von Dannecker findet sich ausser seinem *Schiller* von 1794 die Büste des Ritters *Gluck,* datirt 1812. Von Gottfried Schadow die Büsten des *Kopernikus, Friedrichs des Grossen* und *Kristof Martin Wielands* aus dem J. 1807, des Weltweisen *Leibnitz,* des Heilkünstlers und Dichters *Albrecht Haller,* des feldherrlichen Herzogs *Ferdinand v. Braunschweig,* des Hyperpoeten *Klopstock,* des Denkers *Immanuel Kant* und des Geschichtschreibers *Johannes Müller* aus dem J. 1808, des Feldherrn *Wilhelm v. Schaumburg-Lippe* aus d. J. 1809, des Kunstgeschichtvaters *Winckelmann* a. d. J. 1814, des Kaisers *Konrad II.* a. d. J. 1820, *Heinrichs des Finklers, Otto's des Grossen,* Herzog *Heinrichs des Löwen* und Kaiser *Friedrichs II.* a. d. J. 1821. Von Friedrich Tieck 1808: *Wolfgang Goethe;* 1812: der Friedenstifter *Niklas von der Flue,* der Kriegstifter *Albrecht v. Waldstein* und der Protestantenfeldherr *Bernhard v. Weimar;* 1813: *Erasmus Roterdamus* und *Gotthold Efraim Lessing,* auch [deutscher Walhalla würdig?] Graf *Moritz v. Sachsen,* der *Maréchal de France;* 1814: *Moritz v. Oranien* und *Hugo Grotius;* 1815: *Wilh. v. Oranien, Ernst der Fromme* v. Sachsen-Gotha und *Gottfried Herder;* 1816: *Karl X. v. Schweden;* 1817: der Schweizergeschichtvater *Aegidius Tschudi,* die landrettende *Amalie v. Hessen,* Admiral *Ruiter,* Herzog *Karl V. v. Lothringen* und Dichter *Bürger;* 1818: der Mainzer Kurfürst *Joh. Fil. v. Schönborn,* Deutschlands geprìesner Erzkanzler, und *Nik. v. Zinzendorf,* Stifter der Brüdergemeinden; 1842: Feldmarschall *Gneisenau.* Von Kristian Rauch 1808: *Anton Rafael Mengs;* 1812: *Anton van Dyck;* 1814: *Frans Snyders;* 1817: Feldmarschall *Blücher;* 1830: der Feldherr und Landwehrvater *Scharnhorst,* auch [deutscher Walhalla würdig?] der Russenführer und Türkenschläger *Diebitsch;* 1834: *Jan van Eyck;* 1837: *Albrecht Dürer.* Von Mannhein 1809: *Peter Paul Rubens.* Von Robotz (?) 1810: *Josef Haydn.* Von Weimars Hofbildhauer Peter Kaufmann 1811: Kaiser *Max I.* Von Gotha's Hofbildhauer Zacharias Rathgeber 1811: der Luftpumpenvater *Otto v. Guerike.* Vom Münchner Porträtbildner Josef Kirchmaier 1811: *Ulrich v. Hutten;* 1812: Kurfürst *Max I. v. Baiern.* Von Konrad Eberhard 1811: *Maria Theresia;* 1814: der Salzburger Erzbischof *Paris Lodron;* 1816: *Wilhelm Herschel.* Von Kristen 1812: *Hans v. Hallwyl,* der Besieger Burgunds. Von Kissling 1813: der Feldherr *Laudon.* Von Rudolf Schadow 1816: der Tonmeister *Händel.* Von Schmid 1821: *Justus Möser,* Osnabrücks Geschichtschreiber und „*Advocatus Patriae.*" Vom Wiener Johann Schaller 1821: der Oberfeldherr *Schwarzenberg;* 1824: der Staatsmann *Trautmannsdorf.* Von Ernst Bandel 1823: *Franz v. Sickingen.* Von Johannes Leeb 1823: der grosse Arzt *Herman Boerhave;* 1825: der Staatsminister *von Stein,* Preussens Eckstein. Von Ernst Mayer 1824: der Mainzer Kurfürst *Berthold v. Henneberg.* Vom Maestrichter Matthias Kessels 1825: Admiral *Tromp.* Vom Tiroler Johann Haller 1825: *Wilhelm III. v. England* und *Wilhelm Heinse* (letzte Büste beendet durch Ernst Mayer 1826). Von Xaver Schwanthaler 1825: *Friedrich der Rothbart;* 1842: Kaiser *Karl V.* Von Emil Wolff 1827: *Theophrastus v. Hohenheim.* Von Ludwig Wichmann 1828: der grosse Kurfürst *Friedr. Wilh. v. Brandenburg.* Vom Stuttgarter Theodor Wagner 1830: der Schwabenherzog *Eberhart im Bart.* Vom Schleswiger H. Bissen 1831: Herzog *Kristof v. Wirtenberg.* Von Wredow 1831: *Katharina II. v. Russland* [deutscher Walhalla, weil griechischen Stiles, würdig befunden]. Von Widnmann 1831: *Barclay de Tolly* [weil schottenblütiger Liefländer und russischer Feldherr, würdig deutscher Walhalla!]; 1841: Kaiser Karls V. Feldhauptmann *Georg v. Frundsberg,* der Lutherschulterklopfer; 1842: der Reichsfeldmarschall *Ludwig v. Baden-Baden.* Von Ludwig Schwanthaler 1832: Lieflands Heermeister *Walter v. Plettenberg;* 1840: *Wolfgang Amadeus Mozart.* Vom Thüringer Ferdinand Müller 1834: *Peter Vischer.* Vom Schweizer Heinrich Imhof 1835: *Johann Reuchlin.* Vom Sachsen Josef Kristian Herrmann 1840: der Wormser Bischof *Johann v. Dalberg.* Vom Mainzer Johann Scholl 1840: der Würzburger Bischof *Julius Echter v. Mespelbrunn.* Vom Sachsen Ernst Rietschel 1840: Kurfürst *August I. v. Sachsen;* 1850: *Martin Luther.* Vom Schwanthalergehilfen Horchler 1841: der freisinnige Geschichtschreiber *Johann Thurmayr.* Von Franz Woltreck 1841: *Hans Memling;* später *August v. Platen* (schon 1836 bestellte Büste). Von Lossow 1841: der durch seinen Russendienst historischen Ruch habende Graf *Burkard v. Münich* [fürwahr die erlesenste Würdigkeit deutscher Walhalla!]; 1842: der Kurfürst und Reichsfeldherr *Friedrich der Siegreiche von der Pfalz.* Von Peter Schöpf 1842: *Johann Kepler.* Von Matthäi die Büste *Gutenbergs.* — Die einzigen Gebrauchsgegenstände in Bildersaal und Balkon-

loggia sind acht Marmorstühle, acht Kandelaber und ein Tisch gleichen Materials. Die hohen zierlich geformten Kandelaber, deren vier nach zwei Seiten sinnbildlichen Schmuck zeigen, sind Arbeiten Ernst Mayers.

Ein andrer bedeutsamer Hallenbau Leo's v. Klenze, wiederum ein tempelstiliger, ist die bairische Ruhmeshalle an der Münchner Theresienwiese (1843 bis 1853). Es lag hier die Idee vor, eine erzgegossne Bavaria riesigster Bildung mit einer Halle zur Aufnahme von Büsten der um Baierland verdienten Männer zu umgeben. Das Gebäude erhebt sich in Form eines offenen Rechtecks auf der Höhe der Theresienwiese, wo die Oktoberfeste gefeiert werden. Seine eigenthümliche Verbindung mit der Skulptur ist es zu allernächst, was auffallend in die Augen tritt. Wenn die Plastik sonst sich begnügt im Dienst der ältern Schwester in untergeordneten Räumen ihr Amt der Ausschmückung zu verrichten, so erscheint sie hier mit dem Koloss der Bavaria inmitten des offenen Raumes als die Herrscherin, welcher die Architektur nur das Fussgestell bereitet. Den vollen Eindruck zwar vom gegenseitigen Verhältniss der Riesengestalt und der Halle findet man vorzugsweis an einen bestimmten Standpunkt gebunden. Scharf im Profil oder aus weiter Entfernung gesehn, erscheint der Koloss, der das Gebäude nur um 35′ überragt, immer etwas abhängig oder beengt. Nähert man sich aber auf der Wiese dem Monument so weit, dass die Gestalt allmälig über Dach emporsteigt und das oberste Glied des Sockelgesimses über die Firstziegel des Daches hinaus sich in die Luft profilirt, so erfährt man sogleich die ganze Wucht der Konzeption, die Herrlichkeit dieses einzigen Denkmals! — Des Baues äussere Langseite misst 230′, jede vortretende kurze Seite 105′. Der offene Hof ist 120′ breit, 65′ tief. Die Halle steht auf einem schräg ansteigenden 15′ hohen Unterbau und auf drei mächtigen ununterbrochen sich unter ihr hinziehenden Stufen. Die Hauptwand des Gebäudes bildet den Hintergrund der Langseite und setzt an beiden Enden rechtwinklig nach vorn sich fort, so den eigentlichen Körper der Halle vorstellend, bestimmt zur Aufnahme der Ehrenbüsten. Parallel damit, auf eine Entfernung von 22′, geht eine Reihe von 20 Säulen, die aber hier nicht abschliesst, sondern mit je drei Säulen vortretend, mit je vier Säulen frontmachend und im rechten Winkel umlenkend, mit neuen Säulen zur äussern Ecke der Halle zurückgeht. Das Ganze erscheint somit (die vom umgebenden Hain verdeckte Hintermauer abgerechnet) als ein Säulenbau von 48 Säulen mit zwei viersäuligen Tempelfronten an den vortretenden Flügeln, die zwischen der Front und dem Ausgang der Halle noch je einen kleinen quadratischen Zwischenbau als festen Kern des offenen Baues aufnehmen. Von der untersten Stufe bis zum Dachfirst sind es 45′, mit dem Unterbau also 60′. Die Säulen, die in Form und Verhältniss wol zumeist mit den Tempelsäulen auf Aegina übereinstimmen, sind 24′ hoch und haben 5⅓′ untere Durchmesser. Die Höhe des Gebälkes beträgt 9′, die des Giebels, worin sich die Sinngestalten Urbaierns und der Pfalz, Frankens und Schwabens befinden, 6′. Der Fries hat 92 Metopen, wovon 44 mit Viktorien in Relief geschmückt sind, 48 aber kulturgeschichtliche Gebilde enthalten. Wie klein auch diese Bilder ausfallen mussten, sie sind so breit gearbeitet, dass ein leidlich scharfes Auge die Gegenstände erkennt, Astronomie, Mechanik, Fysik, Medizin, Geografie und andre Wissenschaften, die Heerführung aller Arten, das Forst- und Bergwesen, den Acker-, Hopfen- und Weinbau, Obstkultur, Schiffahrt und Handel, sodann andrerseit das Kirchen- und Schulleben, die Armen- und Krankenpflege, Poesie, Musik und alle bildenden Künste, sämmtlich in lebendigen Gruppen (nicht durch Sinnbilderei) ausgedrückt. Alle diese Gebilde sind aus der Werkstatt Ludwig Schwanthalers hervorgegangen.

Die Halle ist zugänglich durch zwei in den Winkeln des Hofraums angelegte Treppen. Die Decke der Halle hat nur im äussern Umgang die dorischen Kasettirungen; der eigentliche Hallenraum ist nach Basilikenweise mit offener Dachrüstung überdeckt und farbig ausgeschmückt; die Decke bunt und goldig, die Querbalken mit mäandrischen Arabesken verziert, die Zwischenräume zwischen Quer- und Dachbalken mit Sfinxen, Löwen und andern Sinnfiguren ausgefüllt, die Friese in sanften grauen, mit leichten Farben untermischten Tönen, die Hauptwand mit einem leuchtenden brennenden Roth, gegen welche der glänzendweisse Marmor der Säulen und des ganzen Gebäudes mit dem ganzen Gewicht seiner schweren dorischen Formen einstehen muss, um nachhaltigen Widerstand zu leisten. Auf diesem prachtrothen Hintergrunde stehen in mehren Reihen auf Konsolen und auf einem durchgehenden Fussgestelle die überlebensgrossen Büsten jener Männer, die vorzugsweis als die Träger des bairischen Ruhmes geachtet sind, während vorn der Koloss mit dem hocherhobenen Ehrenkranz das lebende und kommende Geschlecht zur Nacheiferung ruft und reizt.

Nicht nur die Plane zu dieser Ruhmeshalle, auch die Ausführung ist ganz Leo's

v. Klenze Werk; abgesehn von den Vorarbeiten am Untersberge, welcher den Marmor geliefert, hat der Meister die Arbeiten im Herbst 1843 begonnen. Die mit der Prachthalle sich gruppende Bavaria aber ist bekanntlich das glorreiche Werk des schöpferischen Ludwig Schwanthaler und des grossgussmächtigen Ferdinand Miller. Diese Riesin mit ihrem Piedestal gewährt unstreitig ein Bild von Grösse, Einfachheit, Schönheit und technischer Vollendung, dem zur Zeit noch kein andrer Gegenstand kolossisch bildender Kunst gleichgestellt werden kann. Bei allen Vorzügen des plastischen und des architektonischen, jenem den nöthigen Hintergrund bietenden Werks bedünkt es hier aber, dass beide Kunstwerke zusammen keine gute harmonische Ansicht geben wollen, was freilich nur Folge der Stellung ist, die man beiden Gegenständen für ihre nähere Verbindung gegeben hat. Die Bavaria nämlich steht mit ihrem Piedestale zu tief gegen die Säulenhalle. Sie wird dadurch nicht allein viel zu beengt von der letztern umschlossen, sondern sie steht auch wie versenkt da. Diese tiefere Stellung ist aber um so unpassender, als die Kolossin den Haupttheil der ganzen Anlage bildet. Besonders für die Seitenansicht ist dies Missverhältniss auffallend. Die untere Stufe des Bavarienpiedestals musste in gleichem Niveau mit der untersten Stufe der Säulenhalle gelegt werden. Diese Linie allein gibt den organischen Boden oder die Grundfläche an, auf welcher die Riesengestalt und die Halle, sowol jede für sich als beide in verbundner Stellung, ihre schönen Formen und Verhältnisse nach Gebühr schaugeben können. Für die Säulenhalle ist ferner der 15′ hohe Sockel oder Unterbau sehr nachtheilig. So sehr auch erhöhte Stellung oder Lage den Säulengebäuden für ihre Ansicht Vortheil bringt, so darf diese Erhöhung doch nicht so konstruirt sein, dass solche das Ansehn eines zum Gebäude selbst gehörenden Theiles erhält. Dies aber ist hier mit bemerktem Sockel der Fall, was nun dem Untertheile der Halle ein viel zu schweres Ansehn gegen den Obertheil derselben verleiht. Deckt man im Bild diesen Sockel zu, so ergibt sich für die Halle ein schöneres Verhältniss. Auch ist bei diesem hohen Sockel die Anordnung der Frontons an beiden Flügeln der Halle am Wenigsten motivirt. Solche Giebelseiten, die schönsten Partien bei Säulenbauten, bedingen für ihre mittlere Säulenweite einen Eingang ins Gebäude. Die Thüren sind nun zwar vorhanden, aber der gewöhnliche Frontzugang dazu fehlt. Die beiden Aufgänge zur Säulenhalle, die längs dem Sockel von der mittlern Fronthalle hinaufführen und oben in die Seitenhallen ausmünden, sind weder schön für die ganze Ansicht noch passend in der Anlage überhaupt. Trotz alledem bleibt natürlich dem Bau im Ganzen und Grossen sein Werth und seine Bedeutung gesichert.

Am Abend des 22. Oktobers 1853 genoss man das herrliche Schauspiel, die Bavaria mit der Ruhmeshalle in bengalischer Feuerbeleuchtung zu sehn. Ein Berichterstatter schreibt darüber: „Wie die Göttergestalten des Vatikans ihre höchste Schönheit beim Schein der Fackeln zeigen, so schien hier das wunderwürdige Denkmal der Kunst unsrer Tage unter der Einwirkung eines zauberhaften Lichtes alle seine Reize zu vervielfachen. Zwei bengalische Flammen brannten auf den Kandelabern am Fusse der nach der Wiese herabführenden Treppe; eine dritte im Hofraum hinter der Bavaria. In glänzender Weise hob sich der Marmorbau mit seinen feingeformten Profilen von dem tiefdunkeln Grunde des Sternenhimmels, in welchen, die Gegensätze vermittelnd, der bräunliche Erzkoloss der Bavaria mächtig emporragte, während in der Tiefe der Halle die feuerfarbene Wand einen zweiten wohlthuenden Gegensatz hervorrief. In diesem Spiel der Gegensätze traten alle Formen und Verhältnisse deutlicher hervor, das Monument ward beredter; die Herrlichkeit der dorischen Baukunst, diese Entwickelung der zartesten, reichsten Blütenfülle architektonischer Glieder und Ornamente aus ernst und einfach emporstrebenden Säulenstämmen, wie die Erhabenheit der einmal weit über sie hinausgewachsenen Skulptur, stand in den eindringlichsten Zügen vor uns.“

Im Rundbogenstile erbaute F r i e d r i c h G ä r t n e r 1840—45 die zur Aufstellung von Statuen bairischer Heerführer bestimmte F e l d h e r r n h a l l e z u M ü n c h e n. Die Anordnung dieses monumentalen Baues motivirte sich hier durch den Umstand, dass die Ludwigstrasse an dieser Stelle einen Schlusspunkt verlangte, der in seinen Verhältnissen mit den grossartigen Gebäuden in dieser Strasse harmonirte und zugleich die anstossenden ältern Gebäude verdeckte. In ihrer Anordnung erinnert die Feldherrnhalle an die Landsknechthalle zu Florenz; der Rundbogenstil war dafür schon darum zu wählen, weil auch der grössere Theil der neuern Gebäude der Ludwigstrasse in diesem Stile gehalten ist. Die Formverhältnisse der Halle sind (mit Ausnahme der Eckpfeiler, welche schon in ästhetischer Hinsicht eine grössere Stärke verlangt hätten) harmonisch, obwol die Bogenöffnungen von einer sehr reichlichen Grösse sind. Diese grossen Oeffnungen wurden offenbar auf sehr entfernte Stand-

punkte berechnet, welche die Ludwigstrasse für die Ansicht der Halle bietet; auch sind sie an sich vortheilhaft für den entferntern Blick auf die in der Halle standnehmenden Ehrenbilder. Auffallend ergibt sich die zwischen den äussern Bögen angelegte Verankerung. Bei einer Verstärkung der Eckpfeiler in Verbindung mit verdeckter Armirung wäre nicht allein diese sehr ansichtstörende Anordnung zu vermeiden gewesen, sondern es wäre damit auch die ganze Ansicht der Halle verbessert worden. Nicht erklärlich bleibt es aber, dass auch zwischen den drei vorspringenden Bögen an der Rückwand ebensolche Verankrungen sichtbarsind, wenn sich nicht annehmen lässt, dass diese Rückwand erst nach erfolgtem Hallbau hinzugefügt worden. Das Ornamentliche an der Halle ist einfach und gut.

Nach Gärtners Entwürfen (1842), aber mit bedeutenden Veränderungen von Klenze, ersteht als Kolossaldenkmal der Kriegsjahre 1813 und 14 die sogenannte Befreiungshalle, nur wenige Stunden weit von der Walhalla. Dort, wo der Ludwigskanal in die Donau mündet, östlich vom reizenden Kelheim an der Altmühl, erhebt sich diese Freiheitshalle auf hohem Felsen, dem Michelsberge, als mächtiges Rund auf breitem Unterbaue von 24′ Höhe. Schon der Unterbau lässt die gebieterischen Massen ahnen, in welchen das vollendete Ganze unsern Blicken sich entgegenstellen wird.

Eine imposante Waffenhalle entstand jüngsterzeit zu Wien: die durch Hansen erbaute des dasigen neuen Arsenals, welche der Ausschmückung mit Fresken entgegensieht. Da bei den riesigen Dimensionen dieser Halle die Hauptbilder bei entsprechender Höhe die Breite von 60 Wiener Fuss erreichen, ein 8 bis 10′ hoher Fries Hunderte von Figuren, die Felder der Gewölbanfänge und die Zwischenräume der Hauptdarstellungen eine Reihe grossentheils überlebensgrosser Personifikationen und allegorischer Gruppen erfordern, und diese ganze grosse und grossartige Kunstbethätigung in richtigem Sachverständniss nur Einem Künstler und seinen Schülern übertragen werden soll, so wird die hohe Bedeutung, welche dieser Auftrag für die Kunstentwicklung Oesterreichs in Anspruch nimmt, nicht weiter überraschen dürfen.

Aus der Klasse der Markthallen, die in unsrer Zeit auf vaterländischem Boden entstanden, sei zunächst angeführt die Fruchthalle zu Mainz, die in Nähe des dortigen Theaters steht und vom Baumeister Geier aus den Jahren 1838 und 39 herrührt. Sie hat eine Länge von 157′ rheinisch bei einer Breite von 111′ und einer Höhe von 56′ rh. Der Architekt hatte sich bei diesem Baue die Aufgabe gesetzt, den bedeutenden Raum ohne Unterstützungen im Innern zustandezubringen. Er stellte daher nur zwei schmale Säulengallerien auf beide Seiten des Gebäudes. Auf diesen Säulenreihen, welche bei 78füssiger Entfernung von einander einen hinlänglich geräumigen Platz für den Marktverkehr einschliessen, ruht die Konstruktion des grossen Dachwerks. Dies grossartige Lokal wurde schon oft zu grossen Festlichkeiten und Versammlungen benutzt und ergab bei ausserordentlichen Bällen das Resultat, dass 7000 Personen den ungeheuren Raum kaum zu füllen vermochten. — Vom riesigen Eisenbau der 1852—53 errichteten Schrannenhalle zu München, dem Werke Karl Muffats (städtischen Bauraths) und Ludwig Werthers (Werkführers der Kramer-Klettschen Werkstatt zu Nürnberg), ist bereits im Art. *Gusseisen* berichtet worden, sodass hier nur auf die betreffende Stelle jenes Artikels zu verweisen ist.

Ein äusserst reiches Kapitel würden die Bahnhallen unsers dampfenden Jahrhunderts abgeben, denn unter den Hallbauten verschiedenster Stile in allen eisenbeschienten Länderstrecken der Welt fänden sich Glanzwerke genug, die in unserm Artikel Zitat nnd Besprechung verdienten. Aber wir setzen dem Hallenartikel, dem wir Buchstärke nicht geben dürfen, ein Ziel, mit Vertröstung auf den Art. über Neuere Baukunst, der das Kunstbauliche des Bahnbauwesens in besonderem Abschnitt zu behandeln hat. Auch von den Riesenhallen der sogen. Kristallpaläste, welche in Weltstädten unsrer Tage zu dem vorübergehenden Zweck weltindustrieller Ausstellungen durch eine fabelhaft ausgebildete Schnellbaukunst mit Eisen, Glas und Holz erstehen, soll besondern Orts (Art. „Industriepaläste“) berichtet werden.

Hallenkirchen. Als solche bezeichnet man jene Klasse von Mittelalterkirchen, bei deren Schiffanlage die althergebrachte Basilikenform verlassen und allen drei Schiffen eine gleiche Höhe oder den Seitenschiffen doch eine der Hauptschiffhöhe sich soweit annähernde gegeben ward, dass die Oberlichter des Mittelschiffs fortfielen. Die kunsthistorische Bedeutung dieser nur in Deutschland üblichen und für Deutschland karakteristischen Form ist jetzt allgemein anerkannt. Schon Karl Schnaase in seinen Niederländischen Briefen hatte auf sie aufmerksam gemacht. Wie wir jetzt

durch Wilhelm Lübkes Werk über die Mittelalterkunst Westfalens wissen, ist diese Form nirgends so einheimisch wie in Westfalen. Nur hier kommt sie schon im romanischen Stile auf; dann wird sie hier im Uebergangstile so vorherrschend, dass sie nur wenige Ausnahmen gestattet, worauf sie endlich im gothischen Stile als die ganz ausschliesslich angewandte erscheint. In Westfalen nur ist sie so beliebt, dass man auch die meisten ältern Kirchen ihr entsprechend umgestaltet hat. Schon diese Vorliebe lässt einheimische Entstehung vermuthen; völlig entscheidend aber ist für diese, dass sich hier die Genesis dieser Form beobachten lässt, dass man sie aus manchfaltigen Versuchen allmälig zu völliger Ausbildung, zu der Gestalt gelangen sieht, in welcher sie in andern Provinzen Deutschlands sofort auftritt. Der Beweis wird durch Lübkes Entdeckungen (s. dessen *Mittelalterliche Kunst in Westfalen, Leipzig* 1853) auf das Vollständigste geführt. Demselben Kunstforscher dankt man die Einführung der für diese Kirchenform so zweckmäsigen Bezeichnung „Hallenkirche."

Haller, Familienname einer ansehnlichen Reihe von Künstlern und Kunstfreunden. Ein Hans Haller blühte in den letzten Dezennien des 15. Jahrh. als Geschicht- und Bildnissmaler zu Ulm, wo er ein Ecce homo für das deutsche Haus und eine Tafel uns unbekannten Inhalts für das Münster malte. Ein Andreas Haller war im Anfange des 16. Jahrh. kunstthätig zu Brixen. Seinen Namen mit dem Dat 1513 führt ein Wandelaltar mit Flügeln im tirolischen Nationalmuseum zu Innsbruck. Ein Filipp Haller von Innsbruck, geb. 1698, gebildet unter Piazetta zu Venedig, gest. in der Vaterstadt 1772, lieferte in der Manier seines Meisters viele Altarbilder und hinterliess auch Bildnisse sowol in Oel als in Pastell, die zum Theil ihr Verdienst haben. Ein Franz Haller von Passeyer wird in den Siebzigern des 18. Jahrh. als Kirchenmaler zu Neustift im Stubay thätig gefunden. Ein Josef Haller von Innsbruck, gebildet unter Langer zu München, dann kunstbeflissen zu Wien, hat sich ebenfalls als Geschichtmaler, und zwar als warm und kräftig kolorirender, bethätigt. Höhere Bedeutung hat jedoch nur Johann Nepomuk Haller, der Bildhauer, gewonnen. Dieser treffliche Künstler, geb. zu Innsbruck 1792, hatte die Kunstlaufbahn bei einem Vetter zu Imst begonnen, wo er der Holzschnitzerei zugeführt ward. Nachdem er noch bei einem andern Holzbildner gearbeitet, kam er im J. 1810 nach München, wo er sich in der Akademie im Zeichnen und Modelliren ausbildete und bald die Aufmerksamkeit der Professoren und des Kronprinzen Ludwig erregte. Nach dreijährigem Kursus empfing er den akademischen Preis durch seinen Theseus, der den Felsen aufhebt, um unter demselben seines Vaters Sandalen zu finden. König Max Josef bestellte nun bei Johann Haller die Figuren, welche seinen Krönungswagen schmücken sollten; Kronprinz Ludwig aber beauftragte 1817 den jungen Bildner mit den Kolossalstatuen, womit die Nischen der Vorderseite der 1816 fundamentirten Glyptothek besetzt werden sollten. Um dieselbe Zeit arbeitete Haller die beiden Karyatiden an der Königsloge des neuen Hoftheaters und die sandsteinene Gruppe des Kindes auf dem Delfin, welche im Hofgarten zu Nymfenburg ihren Platz fand. Im J. 1818 übertrug Kronprinz Ludwig dem talentvollen Tiroler auch die von Martin Wagner angeordneten Figuren des Giebelfeldes der Glyptothek; diesen Auftrag aber erhielt Haller zugleich mit der mittelbegleiteten Weisung, die Arbeit binnen fünf Jahren in Rom auszuführen. Hier anlangte er im März 1819. Zuvörderst hatte er noch zwei Kolossalfiguren für die Nischen der Glyptothek zu arbeiten; dann ging er, neben Beschaffung mehrer Büsten, zu den Modellirungen für das Giebelfeld über. Indess verhinderten ihn missliche Körperzustände die ihm gestellte Aufgabe in Rom zu erfüllen, und so kehrte er nach München zurück, wo er nun, in vaterländischer Luft sich wieder besser fühlend, zunächst noch einmal die Kaneforen an der Königsloge zu meiseln hatte, da die ersten bei dem Theaterbrande zugrundgegangen waren. Nach dieser ins Jahr 1823 fallenden Arbeit schuf er mehre Riesenbüsten berühmter Männer und verschiednes Andre für öffentliche Gebäude, sowie er auch noch drei Giebelfiguren ins Grosse modellirte. Inzwischen verfiel der Künstler neuem Siechthum, von welchem der Tod ihn am 23. Juli 1826 für immer erlöste. Haller schied dahin, als er eben durch seine im Fluge weniger Jahre errungnen Kunsterfolge zu den grössten Hoffnungen berechtigte. Sein Genius war dem Heroischen zugewandt; namentlich werden seine Kolossalbüsten beredte Zeugen bleiben von seinem ins Gewaltige gehenden Stil. Doch hat er gelegentlich auch gezeigt, dass ihm der Ausdruck des Zartern nicht ausser Bereich lag. Ein Beispiel dafür bietet die um ihre Kinder trauernde Erdmutter in jenem Basrelief im Göttersaale der Glyptothek, welches den Sturz der Giganten versinnlicht. Seine für das Giebelfeld der Glyptothek modellirten Figuren, wobei auch theilweis, wenn wir nicht irren, Ernst Bandel mitgeholfen, wurden nach seinem Tode zwar benutzt, aber nur mit theilweiser Umar-

beitung durch Schwanthaler, Ernst Mayer und Johann Leeb in Marmor ausgeführt. Motivirt ward diese Umarbeit bei der Ausführung durch die etwas derbe und massenhafte, an Uebertreibung streifende Behandlung, welche Johann Haller und sein ehemaliger Mitschüler, der ihm zuletzt nebenthätige Bandel, den Modellen gegeben hatten. Der Jahrbericht des Münchner Kunstvereins 1827 verzeichnet die Hallerschen Bildwerke in folgender Ordnung. 1) Werke vor seiner Romreise: die Marmorbüste des Fürsten *Wrede;* Gipsbüste des Kunstschulleiters *Langer;* Marmorbüste *Wilhelms III. v. England* für die Walhalla; kolossalgipsenes Standbild des *leidenden Filoktet;* Kolossalstatuen des *Hefästos* und *Prometheus,* des *Dädalos* und *Feidias* für die Nischen der Glyptothekfasade; 2) Werke aus der Zeit seines Romaufenthalts: die Kolossalbilder des *Perikles* und des *Hadrian* für die Glyptotheknischen; *Pallas Ergane* für das Giebelfeld der Gl.; Büsten des Kronprinzen *Ludwig* und andrer Herren [erste nach Thorwaldsen]; 3) Werke nach der Rückkunft aus Rom: das Basrelief ob dem linken Bogentheile über dem Hauptthor der Reitschule, darstellend den *Lapithen- und Kentaurenkampf* [nach dem Modell Martin Wagners, dessen Entwurf für den rechten Bogentheil Lazzarini ausführte]; das Bildwerk im glyptothekischen Göttersaale, welches den *Jupitersieg über die Giganten* darstellt [Gipsgebilde nach Peter Cornelius]; die zweiten Modelle zu den Kaneforen und Viktorien im neuen Theater; das Modell einer Riesenviktorie für den Grafen Schönborn; drei Kolossalfiguren zur glyptothekischen Giebelfeldgruppe, der *Former,* der *Bildhauer* und der *Erzgiesser;* die Riesenbüste des Grafen *Görz* und die Gipsbüsten des *Theofrast v. Hohenheim,* des Kapellmeisters *Winter,* des Geschichtschreibers *Westenrieder,* des Optikers *Frauenhofer,* des Baumeisters *Klenze* und des Malerheros *Cornelius.*

Kunstliebhaber und Kunstforscher begegnen uns in der Nürnberger Patrizierfamilie Haller v. Hallerstein. An den Hallernamen knüpfen sich zunächst verschiedne sehr werthvolle Kunstdenkmale in Nürnberg und dessen ehemaligem Gebiete; in der Neuzeit aber spielt dieser Name in der ganzen Entwicklung des Albrecht-Dürervereins und hat auch anderweit bedeutenden Klang. Der wackere Kunstfreund Kristof Haller (1771—1839) sammelte mit Liebe und Kenntniss, zeichnete mit Silberstift und radirte mit Sauberkeit Bildnisse. Karl Haller v. Hallerstein (1774—1817), vorgebildet fürs Baufach, machte sich als kunstforschender Reisender namhaft durch seine mit Cockerell unternommenen Aufgrabungen des Zeustempels auf Aegina und des Apolltempels zu Bassä in Arkadien. Er und Koes, ein Mitgehörender zur Forschergesellschaft Stackelbergs, Bröndsteds und Linckhs, fanden ihr Grab in Griechenland, Haller in einer Ortschaft am Abhange des thessalischen Ossa. Für Ausübung der Baukunst gebrach es dem lieber zum Genuss Forschenden und in seiner Leidenschaft für Entdeckungen aller Aufopferung Fähigen an Zeit und Trieb. Die drei Budenreihen mit Arkaden, welche zu Nürnberg die Harmonie der Scene zwischen Frauenkirche und schönem Brunnen jämmerlich unterbrechen, hat er gewiss nur geplant, um seinen lieben Vaterstädtern zu demonstriren, wie man ehrwürdige Plätze verderben kann.

Hallersche Altäre zu Nürnberg. 1) Altarwerk in St. Sebald. Im Mittelbilde Krist am Kreuze mit der trauernden Maria und dem Johannes zufüssen. Auf der Innseite der Flügel Katharina und Barbara; auf der Aussenseite Krist am Oelberge mit den schlummernden Jüngern; unterhalb die knieenden, ihre Wappen bei sich habenden Stifter, von lebendiger Auffassung; auf einem unbeweglichen Flügelpaare dann noch St. Blasius und St. Erasmus. Der innere Blaugrund arabeskenartig mit Gold verziert. Die Darstellweise an die Kölner Schule der Wilhelmzeit erinnernd; die Figuren jedoch von kurzem Verhältniss; die Zeichnung und Farbengebung entsprechend dem Tucheraltar von 1385. [Vgl. Passavants Beiträge etc. im Kunstblatt 1846, Nr. 47.] — 2) Altarwerk in der Hallerschen Stiftungskapelle zum heil. Kreuz. In der Mitte halb lebensgross auf Goldgrund die thronende Maria mit dem Kind, welches der h. Katharina gar anmuthig den Ring reicht. Zu beiden Seiten sowie auf den Flügeln verschiedne männliche und weibliche Heilige und Bischöfe. [Aus den ersten Dezennien des 15. Jahrh.] — 3) Altar in ders. Kapelle mit trefflich geschnitzter Grablegung (vielleicht von Veit Stoss). Die Flügel legen sich fünffach zusammen und enthalten ausser der Kreuztragung und Urständ Kristi acht Darstellungen aus dem Marienleben. Zwei untere Flügel, welche ein sogenanntes Heiliggrab verschliessen, enthalten innen zwei Kriegsknechte und aussen den Leidenskrist und die Schmerzensmutter von ergreifendem Ausdruck. Die Gemälde von Michel Wolgemut um 1486.

Hallersches Epitaf in der Kirche zu Kalchreuth bei Nürnberg. Vor einiger Zeit ward in dieser Kirche, in verborgnem Winkel hinter dem Altare, unter Staub

und Kalkflecken ein herrliches Gemälde ziemlichen Umfanges entdeckt: ein Epitaf der Hallerfamilie, welche das Patronat über Kalchreuth besitzt. Es ist dreien Verstorbnen dieses Geschlechts gewidmet und trägt in angehefteter Ueberschrift die Jahrzahlen 1446, 1489 und 1511. Letztes Dat wird, wenn auch sonst nicht Vermuthung dafür wäre, durch das Kostüm der am Fussende des Bildes knieenden Figuren unzweifelhaft zeugnissgebend für die Entstehzeit der Tafel. Das Gemälde, auf stark aufgetragnem Kreidegrunde, schildert den Marientod in altüberlieferter Weise, aber in einer Meistereigenthümlichkeit, welche durch die hehre Milde der Karaktere, durch den mehr idealen als karakteristischen Ausdruck der Gesichter und durch die mehr typische als individuelle Formenbildung stark an die Schule der Altkölner erinnert. Die Gottesmutter, eine hohe matronale Gestalt, ruht brechenden Auges auf dem Lager, umgeben von jüngern und ältern Personen. Die Gesichtsbildungen, zum Theil von überraschender Schöne, sind durchweg mit dem Ausdruck eines tiefinnern, mildgestimmten Ernstes ausgestattet. Oben tragen Engel auf gebreitetem Teppich den Gottvater mit entgegengereichten Armen. Unten befinden sich die knienden Gestalten der Verstorbnen mit ihren Wappen. Das Bild, einer sehr vorsichtigen Reinigung bedürfend, verdiente aus seinem Winkel gezogen und einer der Nürnberger Sammlungen verleibt zu werden. Urkunden über die Stiftung desselben haben sich vorderhand nicht vorgefunden. Mehr aber bleibt der Meister dunkel, wiewol durch das Bild selbst wenigstens die Gegend und Zeit seines Wirkens angedeutet erscheint. (Vergl. „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit", Augustnummer 1854.)

Hallerwappen. Quadrirt zeigt es 1) weissen Sparren mit Schwarzfüllung in rothem Felde, 2) Gelbspitze in Rothfelde, darunter schwarzen Löwen in weissem Felde.

Hallmann, Anton, der geniale Architekt, der Vertreter des Jungen Deutschlands in der Bausfäre, wurde im J. 1812 zu Hannover geboren. Sein Vater, Kaufmann, und seine Mutter, eine höchst feinfühlende und gebildete Frau, sorgten ämsig für des Knaben treffliche Erziehung, für die Entwicklung und rechte Führung der grossen Eigenschaften, welche, wenn sie irregeleitet, einst gefährlich werden, so aber späterhin sich glänzend ausbilden mussten. Den ersten Schulunterricht erhielt der Knabe in dem damals sehr blühenden Thierbachschen Institut in seiner Vaterstadt. Talent für Zeichnen und lebendige Fantasie bestimmten ihn schon früh für eine künstlerische Laufbahn; seine Neigung zur Architektur bewog die Aeltern ihn einem Baumeister, Herrn Hellner in Hannover, zur Ausbildung in Theorie und Praxis zu übergeben; aber dem lebendig strebsamen Jüngling sagte nicht lange der enge Kreis dieser Thätigkeit zu, es war nicht seine Bestimmung für die Pflege der Kunst in engen bürgerlichen Schranken zu sorgen, seine Sehnsucht zog ihn in ein weiteres Gebiet, wo er, von höherem Standpunkte aus, die Verzweigung der Kunst nach allen Seiten des Lebens verfolgen und studiren konnte. Er reiste nach München, wo damals mehr als irgendwo die höhere Kunst zum Leben erwachte und ins Leben eingriff, er besuchte dort die Akademie und den Architektenverein, und schon damals zeigte sich im Umgange mit andern Künstlern die Energie und die Fähigkeit seines Geistes, wenn er im Gefühle seiner jugendlichen Kraft Prinzipienstreite und hohe Kunstfragen mit Männern wagte und oft rühmlich durchfocht, welche ihm wol an Alter, nicht aber in genialer Anschauung überlegen waren. Pedantische Schulbildung, hergebrachter Schlendrian sagte nie seinem Geschmacke zu, und jedesmal, wo er diese und nichts Höheres antraf, geisselte er dieselben mit der ganzen Kraft und Strenge seines Wortes; ihm galt die Schule des Lebens mehr als alle übrigen, und darum musste er auch aus diesem abgeschlossenen Kreise wieder heraus, hinaus in die weite lockende Welt; es war ihm nicht genug, die Kunstwerke ferner Länder nach Zeichnungen und Beschreibungen studirt zu haben, er musste sie selbst sehen, um tiefer erkennen zu lernen, wie und in welchem Geiste die Alten gebaut, welche Werke die grosse Zeit des Mittelalters geschaffen, und vor allen Dingen wie sich diese Schöpfungen zu den Leistungen der Gegenwart verhielten.

Im J. 1833 trat Hallmann seine erste Reise nach Italien an; ein 21jähriger Jüngling, in der vollsten Jugendfrische und Kraft, verschmähte er bequeme Reisemittel, durchschritt zu Fuss das bergige Tirol, zog lustig, auf seine eigene Kraft und auf die Welt vertrauend, über die Alpen und langte im Juli desselben Jahres in Rom an. Hier schloss er innige Freundschaft mit seinem Landsmann, dem Bildhauer Kümmel, dem Landschaftmaler Bromeis und dem Architekten Engelhart aus Kassel, drei tüchtigen Künstlern, ungefähr mit ihm in einem Alter, von gleichem Streben zu gleicher Zeit hiehergeführt. Zu dieser Zeit seines ersten Aufenthalts in Italien ging Hallmanns Hauptaugenmerk dahin, jeden Kunstzweig zu studiren, um in jedem sogenannten Stile gleich bewandert zu sein; seine Kartons können Zeugniss geben, wie unermüdlich und mit welchem Erfolg er dieses Studium betrieben. Es wird dies

hier im Voraus angeführt, um ihn gegen den Vorwurf zu verwahren, dass er von jeher eine Richtung gehasst habe, gegen welche er in der letzten Zeit so unerbittlich zu Felde zog, nämlich die altgermanische Kunst, welche nur insofern von ihm verworfen wurde, als sie von lebenden Meistern todt nachgeschaffen ward. Hallmann hat im Gegentheil auch dem Studium dieser Kunstperiode mit grösster Innigkeit obgelegen, er schätzte richtig ihren ganzen hohen Werth und erkannte willig die Grösse jener Zeit an, aber sah auch klar, welche Elemente jene Zeit so gross gemacht. Er — ein ächtes Kind seines Jahrhunderts — schwärmte jedoch nur solange für die Vorzeit, als er sie und ihre Monumente studirte, Träumen war seine Sache nicht, er erwachte immer schnell, wenn er seine Blicke von den alten Madonnenbildern hinweg auf Gottes frische freie Natur und auf das Leben der Gegenwart lenkte; dann erkannte er aber auch, dass dieser Gegenwart ganz und gar die Elemente abgehen, welche mittelalterlichen Kunststil geschaffen, dass es also unpassend sei, Blumen jener Zeit in einen Boden zu verpflanzen, welcher nicht dürrer, sondern zu üppig ist, als dass diese schwächlichen Pflanzen darin noch Blüten treiben könnten. Dennoch sammelte Hallmann ämsig die schönsten Blumen des Mittelalters, nicht um sie in den heutigen geilen, von scharfer Pflugschaar aufgerissenen Boden zu verpflanzen, sondern um die Botanik der Architektur zu bereichern, die Schönheiten der Vergessenheit zu entziehen. Im J. 1834 machte er eine Reise nach Neapel, wiederum zu Fuss durch die pontinischen Sümpfe, weder Hitze noch Ermüdung, noch selbst das Fieber scheuend. Wer die Tour kennt, der weiss was es heisst, zu Fuss durch die pontinischen Sümpfe zu schreiten, mit welcher Gefahr von allen Seiten ein solches Unternehmen verbunden ist. Daher kam es denn auch einem Schwaben, der grad von Neapel nach Rom reiste, höchst merkwürdig vor, dass er einem jungen Manne mit Ranzen und Zeichnenmappe auf dem Rücken, mit einem langen Malerstabe in der Hand und leichten Pantoffeln an den Füssen begegnet war, der, wie er sich ausdrückte, viel Kunst schleifte. Aus der Beschreibung erkannten sogleich die Freunde in Rom, dass Anton Hallmann dieser kunstschleifende Fussgänger gewesen sei. Von Neapel aus besuchte er diejenigen Orte der Umgebung, wo Kunst und Natur ihren Segen verbreitet haben, Pompeji, Castellamare, Sorrent, Amalfi, Ravello, Salerno und die Ruinen von Pästum; dann kehrte er über die Abruzzen nach Rom zurück. Hier lernte er den Dr. Wilhelm Schulz aus Dresden kennen, welcher ihm die Absicht mittheilte, ein Werk über die normannischen und staufischen Bauwerke in Kalabrien, Apulien und Sicilien herauszugeben, und ihn bat, die Reise dorthin mit ihm zu machen, um die Zeichnungen zu besagtem Werke anzufertigen. Hallmann ging gern auf das Anerbieten ein, und beide reisten als Freunde im Spätsommer des Jahrs 1835 ihrem Ziel entgegen. Hallmann, der gewandte Zeichner, erfasste mit dem regsten Eifer die Sache; während Dr. Schulz in den Archiven historischen Forschungen oblag, vollendete jener die Skizzen und Messungen, so dass das ganze Werk in unglaublicher Schnelligkeit bis zum Winter desselben Jahrs vorbereitet war. Mit Skizzen beladen kehrte Hallmann nach Rom zurück und führte hier die Zeichnungen zum Kupferstich fertig aus. Diese Zeichnungen gehören zum Besten, was je in dieser Art geleistet ist; Verständniss des Ganzen und der Details und die dreiste geschickte Meisterhand leuchten aus jedem Blatte hervor. Das interessante Werk ist erst in den J. 1845 u. 46 zur Herausgabe gekommen; Karl Rauch in Darmstadt hat die vorzüglichsten Platten gestochen, und man darf sagen, dass die Ausführung allen Erwartungen entsprochen hat, sodass dieses Werk eine wirkliche Bereicherung für das Gebiet der Kunst und Wissenschaft heissen muss.

Nachdem Hallmann diese Arbeit vollendet und etwa vier Jahre in Rom zugebracht hatte, sehnte er sich wieder hinaus nach Deutschland. Ihm konnte die elegische Stimmung der alten Cäsarenstadt nicht lange behagen, sein frischer Geist verlangte nach einem Kampfplatze für Thaten, nur in Bewegung war er glücklich; daher reiste er ab und ging zunächst wieder nach München, wo ihn Gärtner mit der praktischen Leitung einiger Bauten beschäftigte. Für die Prosa dieser Tagesarbeit erquickte er sein Herz und seinen Geist oft durch treffliche Gedichte, welche von wahrer Begeisterung, hoher Anschauung und Kraft stets Zeugniss gaben. Zu den in Freundeskreisen bekanntesten gehört das, welches er am Wagnerfeste zu Ehren des Gefeierten dichtete, als dessen Walhallafries in München ankam, und ein ausserordentlich frisches und kräftiges Gedicht zur Cervarotour in Rom. Gedruckt sind diese Sachen nicht, aber es wäre zu wünschen, dass Hallmanns Bruder, welcher mit dem Verstorbenen in sehr innigem Bezuge und engem Seelenverhältniss stand, die vielen guten Gedichte wie auch andre Schriften, welche sich noch in seinem Nachlass finden müssen, nicht mit dem Meister selbst ins Grab sinken liesse! Hallmanns

zweiter Aufenthalt in München währte nur etwa ein Jahr, dann reiste er wieder hinaus, um seinem regen Geiste einen festen Halt, sich selbst eine angemessene Stellung in der Welt zu verschaffen. Mit den besten Empfehlungen von Gärtner und Klenze ging er zu diesem Zwecke nach Petersburg, wurde auch von Monferrant sehr freundlich aufgenommen und mit Arbeiten überhäuft. Geld genug hat er, seinen eigenen Versicherungen nach, dort verdient; aber die Art und Weise sagte ihm nicht zu. Seine Zeichnungen, namentlich zur Dekoration der Isaakskirche gefielen; allein es schien, als würde sein Name nicht genug dabei genannt, auch wollte sich sein stolzer Nacken nicht unter jede Art von Dienstverhältniss beugen. So gab er denn Russland auf, nachdem er zuvor genau die byzantisch-russische Kirchenarchitektur, namentlich in Moskau studirt hatte, und reiste dann über Dänemark, wo er sich nur kurze Zeit aufhielt, nach England. In London arbeitete er eine Abhandlung über den griechisch-russischen Kirchenstil aus und hielt im dortigen Architektenverein eine höchst gediegene Vorlesung über diesen Gegenstand, „*on the history of graeco-russian ecclesiastical architecture*", welche die allgemeinste Anerkennung fand, durch die Ehrenmedaille gekrönt und später im Athenäum 1840, 15. Februar, auszüglich mitgetheilt wurde. Ausser dieser Arbeit entwarf er einen grossen Prachtplan zu einer Börse für London; auch hierin wurde des Verfassers grosses Talent anerkannt; dieser sah aber bald ein, dass England nicht das Land sei, in welchem fremde Architekten zur Ausführung von Nationalbauten angestellt würden, und reiste deshalb nach Frankreich ab. In Paris legte er der *Société des arts et des métiers* die Zeichnungen der kalabresischen und sicilianischen Bauwerke vor, nach welchen man den Meister wiederum so schätzte, dass man ihm die goldne Medaille dafür verlieh; allein ein passender Wirkungskreis wollte sich dem strebsamen Künstler, welcher gern etwas Grosses für seine Mitwelt schaffen wollte, auch hier nicht eröffnen; daher packte er seine Zeichnungen wieder zusammen und kehrte mit diesen wieder in sein deutsches Vaterland zurück. Er wandte sich nach Berlin, wurde dem Könige vorgestellt und legte diesem besagte Zeichnungen und mehre Entwürfe, vor allen einen grossartigen Entwurf zum Bau eines protestantischen Doms in Berlin vor. Preussens Monarch erkannte das Genie in dem jungen Künstler und gab ihm sofort die Stelle eines Hofbauinspektors.

Jetzt hatte Hallmann durch die Huld des Königs und durch die Gunst des Geschicks eine Stellung erhalten, welche seinen Fähigkeiten ein schönes Feld öffnete und welche ihm auch durchaus zuzusagen schien. Er schrieb seinen Freunden in Rom den ganzen Hergang der Sache und diese waren erstaunt und hocherfreut, dass der rastlose Wanderer doch endlich ein schönes Ziel erreicht hatte. Man denke sich aber das Erstaunen aller, die ihn zu Rom kannten, als sie, 14 Tage nach dem Eintreffen dieser Nachricht, ihn wieder auf dem Monte Pincio spaziren sahen: das war ihnen fabelhaft! man fragte natürlich schnell nach dem Warum? Da erzählte er, wie er durch die ausserordentliche Huld des Königs von Preussen wirklich zum Hofbauinspektor gemacht sei, wie aber darauf, als er seine Anstellung schon erhalten, die im Staatsbau angestellten Architekten vom König verlangt hätten, dass auch der neue fremde Hofbauinspektor, gleich ihnen, das Staatsexamen bestehen müsse; der König schickte daher zu diesem und liess ihn durch Alexander v. Humboldt auffordern, dass er sich dem gewöhnlichen Gang der Sache füge. Das, sagte Hallmann, war gegen meine Grundsätze; hätte man mir vorher diese Bedingung gemacht, so wäre ich gern darauf eingegangen, wenn ich gleich weiss, dass ich wol ein Jahr daran setzen musste, das Längstvergessene wieder zu erlernen; aber jetzt, da ich durch die Gnade Seiner Majestät und durch mein schwaches Verdienst die Stelle erhalten hatte, durfte ich nach meinem Gewissen nicht darauf eingehen, und nahm von den beiden mir gemachten Vorschlägen, das Examen zu bestehen oder die Stelle aufzugeben und zur Entschädigung drei Jahre den vollen Gehalt zu beziehen, den letztern an, tief betrauernd, dass ich meine Thaten nicht einem Monarchen weihen durfte, welcher so huldreich meinen Lebensplänen entgegenkam und meinem Geiste gewiss ein schönes Wirkungsfeld angewiesen hätte. Es schien also, als ob Hallmann noch keine Ruhe finden sollte; das Schicksal war hart, vielleicht ungerecht gegen ihn, dass es ihm grade diejenige Stelle entriss, welche seinem Beruf am Besten zusagte; es schien ihm damit alle künftigen Hoffnungen, die er auf dieser Bahn erwartet, abzuschneiden. Er fühlte dies sehr wol, sein starker Geist liess sich aber durch nichts niederbeugen, er war von einer Stahlkraft, welche noch gegen den stärksten Druck emporschnellte; die alte Bahn war ihm verleidet, er schrieb sich eine neue vor!

Diese Energie des Wollens und des Handelns prägte sich in Hallmanns ganzer

Erscheinung aus. Es war im Frühling des Jahrs 1841, als er von Berlin nach Rom zurückkehrte. Hier sah ihn zum Erstenmal Friedrich Osten, sein kunstverwandter Landsmann, der sich durch Hallmanns Persönlichkeit sofort eingenommen fühlte. Osten schildert ihn mit den Worten: „Er war ein hochgewachsener Mann, damals von 29 Jahren, das blonde Wellenhaar flatterte, wie bei Lord Byron, wild zurück, ein kleiner Schnurrbart hing ihm natürlich über die trotzigen Lippen, die grossen blaugrauen Augen blickten unendlich liebevoll, wenn er lächelte, sie blitzten, wenn er zürnte; diese Augen und die ungemein hohe und breite Stirn, wie die zusammengepressten Lippen, liessen die eiserne Zähigkeit, die unverwüstliche Energie des Mannes erkennen, der im Schicksalskampfe stets unerschüttert dastand. Die Blatternarben, welche die furchtbare Krankheit in Russland ihm zurückgelassen hatte, entstellten sein Gesicht keineswegs, der Stempel des Genies leuchtete unverkennbar von seiner Stirn, und musste man ihn schon nach seiner äussern Erscheinung liebgewinnen, so geschah dies noch vielmehr im näheren Umgang. Er war die Seele der Gesellschaft in jedem Kreise, wo er auftrat, eine Seele, die mit ihrem Flügelschlage sich stets über das Gewöhnliche erhob, sein klingendes Organ übertönte alle übrigen; es wurde keine Frage durchgefochten, bei der er nicht einige gewichtige Schwertstreiche geführt hätte, wär's auch nur gewesen, um die gute Klinge und die kampfgeübte Faust zu erproben. Wol Mancher ist von seinen Streichen getroffen worden, aber — ein grossmüthiger und ehrlicher Streiter — hat er dem Feinde nach dem Kampfe stets die versöhnende Hand gereicht; er bekämpfte nur die Meinung, nicht die Person; er trennte diese stets von jener und sagte es immer frisch heraus, mochte ihm diese oder jene nicht gefallen. Daher kam's denn zuweilen, dass ihm schwache Seelen diese Gradheit als Grobheit auslegten; starke Seelen freuten sich solch starker offener Natur, und ich weiss, dass einer der grössten anerkannten Künstler Deutschlands, zu München, nach einem solchen heftigen Streite sein wahrer Freund wurde. Diese grossen und liebenswürdigen Eigenschaften machten ihn auch mir so werth, näherer Umgang enthüllte immer mehr sein liebevolles Herz, welches sich gern hinter schroffer Aussenseite versteckte; dazu kamen noch konvergirende Meinungen, Ideen und Kunstrichtungen, welche unsre Freundschaft aufs Engste schlossen."

Nach diesem Bilde wird man die Schritte und Thaten Hallmanns besser beurtheilen können. So schnell er den Entschluss gefasst und ausgeführt, von Berlin wieder nach Rom zu gehen, ebenso schnell hatte er auch eine andre Bahn sich vorgezeichnet und verfolgt; er sah ein, dass es schwer, wol gar unmöglich sei, eine ebenso passende Stelle als praktischer Architekt wiederzufinden, wie die, welche er soeben verloren; daher wollte er von nun an Maler werden, die Kunst weiter pflegen, welche er auch schon seit Jahren mitgeübt hatte. Zuerst malte er Architekturbilder in Oel, unter welchen „der Klostergarten bei Fossa nuova" sich vorzüglich auszeichnete. Der Entwurf zu seinen Bildern war immer grossartig, die Komposition schön, aber die Technik, nicht sowol die Handfertigkeit als das feine Farbenverständniss blieb noch hinter der Idee zurück. Mit unermüdlichem Eifer suchte er dieser Technik Meister zu werden, immer die Schwierigkeit und den Nachtheil bekämpfend, dass er verhältnissmäsig sehr spät damit angefangen; auch zeigten sich in jedem neugeschaffenen Werke bedeutende Fortschritte.

Von der grossen Anstrengung, den überhäuften Studien erholte er sich im Herbst desselben Jahres (1841), als er mit seinem Freunde Heinrich Kümmel eine Vergnügungsreise nach Neapel machte. Hier und in der ihm schon bekannten Umgebung, namentlich auf Capri, zu Castellamare und Amalfi lebte er mehre Wochen lang ganz der Natur und ihrem Anschauen hingegeben. Als er gegen den Winter nach Rom zurückkehrte, ging er mit frischer Thätigkeit wieder ans Werk; er begann sogleich mehre Temperabilder zu malen, und Friedrich Osten fand ihn mitten in dieser Arbeit, als derselbe nach einer Reise durch Sicilien ebenfalls wieder in der Vaterstadt ausgewanderter Künstler eintraf. „Ich freute mich wahrhaft", schreibt Osten, „dass mein Freund auf diese glückliche Idee gekommen, da es das Material dieser Malerei verhindert, in Uebertreibung brillanter Lichteffekte zu verfallen, welche Hallmann in seinen Oelbildern sonst wol zu lieben pflegte; er hatte nie eine Probe in Tempera gemacht, ging aber dreist, wie immer, ans Werk, liess grosse Leinwand dazu grundiren und aufspannen, und in unglaublich kurzer Zeit waren fünf Temperabilder vollendet, von denen einige durchgängig, andere zum bedeutenden Theil von so grosser Schönheit waren, dass die Künstler, welche sie sahen, staunten und denjenigen um sein grosses Talent beneideten, welcher als ersten Versuch in dieser Art so Tüchtiges hinzustellen vermochte. Drei dieser Bilder hängen im Ideenverbande zusammen, sie malen uns was sehnend Mignon in ihrem Liede gesungen. —

„Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?“ Da sieht man den Uebergang über die wilden schneebedeckten Alpen, die Klüfte, in welche donnernd der Wassersturz niederrollt, die Nebel, welche die Bergesgipfel umhüllen und durch welche hindurch das Maulthier seinen Weg sucht. — „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?“ Da zeigte er die ganze Ueppigkeit und Pracht Italiens, Orangen-, Myrten- und Lorberwälder, daneben die Trümmer längstentschwundener Grösse, alte Tempelruinen, und darüber den tiefblauen Himmel — dies ist das schönste der Bilder, es athmet eine Poesie und Glückseligkeit, nach welcher sich Mignon wol mit Recht sehnen konnte! — Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach?“ Da hat er uns eine jener reizenden italischen Villen vorgestellt, mit dem Durchblick durch eine weite, kostbar geschmückte Halle, Statuen in dieser, vor der Villa im Garten, an den Fontänen, überall geschmackvoll aufgestellt, wie reich und geschmackvoll! und dabei durch die weite Halle hindurch die Fernsicht auf das blaue Meer — danach mag sich der Künstler ebenso oft wie Mignon gesehnt haben, als er im kalten Russland, im neblichten England, im ruhelosen Frankreich und selbst im Vaterlande umherstreifte, welches ihm keine Heimat bot.“

Als Hallmann diese Bilder vollendet hatte und sich noch mit dem Entwurf zu mehren andern beschäftigte, schrieb er zugleich in Rom den ersten Aufsatz zu seiner Broschüre „Kunstbestrebungen der Gegenwart“; er ist betitelt: „Ueber Kunststudium als Quelle der Kunstleistungen, vornehmlich über das Studium der Architektur, vom künstlerischen Standpunkte aus“, und ist die genialste unter den Abhandlungen, welche theils in Rom, theils in Berlin und Dresden entstanden sind. Der Verfasser schildert darin zuerst den Einfluss der Presse auf den Gang der Kunst und erklärt deutlich, warum die Kunst, wenn sie nicht aufs Empfindlichste darunter leiden solle, fortan ihre Vertreter unter den Künstlern selbst haben müsse, „weil eine nur wissenschaftliche Auffassung künstlerischer Gegenstände dem eigentlich schaffenden Prinzipe der Kunst zuwider ist, weil diese, wie unzählige Beispiele der neuern Kunst beweisen, dadurch durchaus kollektiv statt produktiv wird und geworden ist.“ Dann greift er die Mängel der gewöhnlichen Schulbildung an, zeigt, dass es darin mehr auf ein Auswendiglernen als auf ein Kennenlernen ankommt, führt dagegen herrliche Beweise und Göthes treffende Worte an: „das Beste, was wir von der Geschichte haben, ist der Enthusiasmus, den sie erregt“; er tadelt, dass die Schüler, talentvolle wie unfähige, zu sehr über einen Leisten gemodelt würden, und zeigt, dass die individuelle Entwicklung die einzig natürliche für den freien Menschen und die einzig praktische für die Künstler sei. „Sonderbare Kunstliebe“ — sagt er — „die, wie man Galeerensklaven durch einen Stempel zeichnet, wie man Nudeln durch eine Form presst, auch Künstler durch ähnliche Stempel für giltig bezeichnet und die ungestempelten hinauswirft!“ Hievon ausgehend nimmt er Gelegenheit über das Institut der allgemeinen Bauschule in Berlin besonders zu reden, wie die Mehrzahl der Architekten nicht an die Kunst, sondern nur an die Examina denkt, „und ihre ganze Hetze dahin geht, dies Ziel erst hinter sich zu haben, wo sie höchst ermüdet ankommen und, wenn ihnen dann die Ketten gelüftet werden, doch ihr ganzes Leben hindurch die Narben mit sich herumschleppen.“ Das genannte Institut sei zwar ein vortrefflich organisirtes Ganzes und dem Staat vom grössten Nutzen, wenn man nur nicht beabsichtige, Künstler darin ausbilden zu wollen; er erkennt, dass die Form des Staatsbaudienstes, wie sie jetzt besteht, ebenso hinderlich ist, wahrhaft künstlerische Fortschritte bezeugende Werke zu fördern, als er den gewöhnlichen Schulgang zur Entwicklung künstlerischer Talente gefunden, dass durch dieses Beamtenwesen im Bauwesen nichts als Pedanterie, allenfalls eine königlich preussische, königlich bairische etc. Kunst dadurch ins Leben gerufen werden könne, aber nur eine Kunst, welche nach Schematen arbeitet, nie diejenige, welche auf den Gesetzen der natürlichen Entwicklung beruht. Hallmann erkennt recht gut, dass der Zweig des Staatsbaudienstes, welcher in Frankreich mit der Benennung *ponts et chaussées* bezeichnet wird, vom Staatshaushalte unzertrennlich ist, meint aber, dass es für die freie Kunst von unberechnensbarem Vortheil sein würde, wenn die Regierung Alles, was in den Stadt- und Prachtbau schlägt, den Privatbaumeistern, welche sich auf die von ihm vorgeschlagene Art selbständig herausgebildet hätten, zur Ausführung überliesse, und zwar auf dem einzig zeitgemäsen Wege des Konkurses. Dann führt er selbst die Licht- und Schattenseiten der Konkurse an und gibt dabei die Mittel und Wege an die Hand, wie vorkommende und herrschende Mängel auf die beste Weise beseitigt werden können. Zuletzt kommt er auf den jetzigen Standpunkt der Architektur zu sprechen; hier, in der Gegenwart, ist er ganz auf seinem Felde; er zeigt, dass es ein Unsinn

sei, von einer neuen Zeit sogleich einen neuen Stil zu verlangen: — „*Stil, im weiteren Sinn, ist nichts anderes als das in Formen verkörperte Empfindungsvermögen der Zeit, absurd ist also das Gerede von der plötzlichen Erfindung eines Stils.*“ Ihm kommt es jämmerlich vor, das Gerede über die Zerrissenheit unsrer Zeit und Kunst, „dem Feldherrn erscheint die Schlacht als ein zusammenhängendes Ganze, dem Krieger, der sie kämpft, natürlich nur in Fetzen und kleinen Stücken“, und ferner, „man stelle sich doch vor, dass Kränze zu keiner Zeit je gewachsen sind, noch wachsen werden. Kränze lassen sich nicht säen, wol aber Blumen, und je manchfaltiger, je reicher sich die Blumen entfalten, desto schöner kann der Kranz werden; aber man vergesse nie, dass aus denselben Blumen verschiedene Menschen die verschiedensten Kränze flechten, dass Gefühl und Auge stets gebieten, welche Blumen die Hand nehmen soll; endlich, dass der Kranz nur gefallen kann, wenn Gefühl und Auge überhaupt wie die Zeit selbst fühlt und sieht!!!“

Kaum hatte Hallmann diesen Aufsatz geschrieben, so reiste er im Frühsommer des Jahrs 1842 nach Dresden, machte dort den Entwurf zum Bau eines Staatsverwaltungs-Gebäudes für Berlin und begleitete denselben mit einer geistreichen Erläuterung. Im Herbst desselben Jahrs erschien er wieder in Berlin, wo er schon im Jahre 1840 die beiden Aufsätze „Kunstzustände“ und „Ueber den Bau protestantischer Kirchen, insbesondre über den Bau eines neuen Doms für Berlin“ geschrieben hatte. Jetzt fügte er noch das lebendige, kühne Vorwort hinzu, worin folgender Satz den Beruf und innern Drang, welcher diese schriftstellerischen Arbeiten hervorbrachte, deutlich zu erkennen gibt: „Meine Ueberzeugung sagt mir, dass es die Pflicht jedes Mannes sei, nach seinen Kräften an den Regungen der Zeit Antheil zu nehmen, und da es mir durch besondre Umstände nicht gestattet ist, solches, meinem eigentlichen Beruf als Künstler folgend, durch künstlerische Schöpfungen zu thun, so habe ich versucht, den letzten Weg, der mir übrig blieb, zu betreten, und ehe ich mich in der Fülle der Kraft zu Ruhe lege, den Thätigsein-Dürfenden einige Ideen zur Beurtheilung zu übergeben.“ — Und so übergab er diese Ideen dem Publikum im Jahre 1842 unter dem Titel: „Kunstbestrebungen der Gegenwart, von Anton Hallmann, vormals königl. preussischem Hofbau-Inspektor“ (Berlin, Buchhandlung des Lesekabinets). Aus den beiden Abhandlungen über den protestantischen Dom und das Staatsverwaltungs-Gebäude für Berlin kann man nicht gut Auszüge machen, ohne den ganzen Zusammenhang aufzuheben; aber jeder möge diese trefflichen Aufsätze lesen, welche an Interesse noch bedeutend gewinnen, wenn man das Glück hatte, die höchst genialen Entwürfe selbst zu sehen. Hierin steht Hallmann so hoch über fast allen Kunstkritikern seiner Zeit, dass er nicht Altes zerstört, ohne Neues an dessen Stelle zu setzen, dass er überhaupt durch grosse künstlerische Leistungen seine Fähigkeit offenbarte, ein Wort darüber mitreden zu können! ein Wort, das so sanft wie Musik klingt, wenn es in seinen Versen (Kunstzustände, Seite 5) das Göttliche der Schöpfung besingt, und scharf, wie des Messers Schneide, gehandhabt wird, wenn er gegen diejenigen Künstler spricht, welche aus Gottes schöner freier Natur, aus der hellen Gegenwart in die dunkle Vergangenheit fliehen. Aber in Liebe und Zorn zeigt sich sein immer grader offener Karakter, welcher sich am Deutlichsten in der Zueignung, die er dem Werke vorsetzte, ausspricht:

Wer mit dem Kampf des Lebens
Es ernst und redlich meint,
Ob durch das Ziel des Strebens
Er Freund sei oder Feind;
Wer ganz mit Leib und Seele
Für seine Sache ficht,
Und frei und sonder Hehle
Wie er es fühlt auch spricht;
Wer ohne zu erkalten
An starrer Aussenwelt
Im Neuen wie im Alten
Das innre Feuer erhält;
Wer für das Schön' und Hohe
Begeistrung in sich trägt,
Und das Gemeine, Rohe
Bekämpfend niederschlägt,
Ihm tret' ich froh entgegen,
Was auch sein Trachten sei,
Denn wir sind Gleichgesinnte,
Und bleiben selbst uns treu.

Friedrich Wilhelm IV. erkannte diesen ehrenwerthen Karakter, der freimüthig, aber immer in den anständigen Grenzen, dasjenige als verbesserungsfähig bezeichnete, was ihm selbst mangelhaft schien. Er schätzte ausserdem die hohe Genialität des jungen Künstlers und gab dies wieder deutlich dadurch zu erkennen, dass er ihm nach dem Erscheinen dieser Broschüre den vollen Gehalt, welcher bis 1843 abgelaufen war, auf ein Jahr verlängerte.

Nachdem Hallmann seinen Zweck in Deutschland erreicht hatte, reiste er im Jahr 1843 wieder nach Rom zurück, da er sich nun ganz der Malerei widmen wollte. In dieser Zeit entstanden mehre grosse Oelbilder, worunter „ein Tag auf Cy-

pern" sich vor allem durch Reichthum der Komposition und Ueppigkeit der Fantasie auszeichnet. „Als ich", schreibt Fr. Osten, „im November desselben Jahrs nach einem längeren Aufenthalte in Deutschland, Belgien und Frankreich wieder in Rom mit meinem Freunde zusammentraf, sah ich bei ihm manche schöne Leistung, welche in neuester Zeit entstanden war, seine Thätigkeit war dieselbe geblieben, der unverwüstliche Fleiss hatte auch die unverwüstliche Konstitution nicht erschüttern können; er war gesund und sah ruhig zu, wie sein schwankes Schifflein, vom Sturm umhergeschleudert, auf den Schicksalswellen tanzte. Hatte er doch selbst das Steuerruder noch in der kräftigen Hand! Der hohe Protektor zeigte auch dieses Jahr, dass sein Interesse nicht an ihm erkaltet, er machte bei ihm die Bestellung eines Bildes für den Betrag des vollen Gehalts. Ich sah dieses Bild, „eine grosse verfallene Villa bei melancholischer Abendbeleuchtung", noch im Entstehen; die Untermalung versprach, dass dieses Werk die beste unter allen übrigen Leistungen des Künstlers werden würde, und der Erfolg hat es bestätigt! — Hallmann sagte mir, dass er, wenn dieses Bild vollendet, es selbst dem König v. Preussen überbringen wollte; er vertraute mir daneben, dass er die Absicht habe, wiederum ein kunstkritisches Werk herauszugeben, für welches er die Ideen schon ganz fertig habe, die er dann in Deutschland niederzuschreiben gedenke. Ich selbst musste schon im Juni 1845 Rom und ihn verlassen, um Skizzen und Messungen zu einem angefangenen Werke in Norditalien zu vollenden, und da diese Arbeit etwa den ganzen Sommer erforderte und Hallmann schon im nächsten August nach Deutschland abzureisen gedachte, so gab ich dem Freunde, der mich am letzten Abend noch nach Hause geleitete, die Hand, Abschied zu nehmen bis auf eine Zeit, wo uns das Schicksal, sei es hier oder in der Heimat, wieder zusammenführen würde. Mögen dir all deine Pläne glücken, sagte ich ihm; er drückte warm die dargereichte Hand und wünschte mir mit bewegter Stimme ein Gleiches, — der Himmel hat meinen Wunsch nicht erhört!" *)

Hallmann hatte, um sein Bild zu vollenden, mit übertriebenem Fleiss während der entsetzlich heissen Sommertage in Rom gearbeitet; dazu kam die grosse Aufregung seines Geistes, ob das Bild, welches nach aller Kunstverständigen Meinung vortrefflich gelungen war, den Ansprüchen genüge, die man an einen Künstler machen dürfe; ferner die immerwährende Beschäftigung mit seiner neuen schriftstellerischen Arbeit und endlich noch — die Furcht vor dem Fieber, welches er sonst niemals gescheut. In den letzten Tagen vor seiner Abreise schien er ruhiger zu werden, das Bild war vollendet; er packte unter Beistand des Bildhauers Kümmel, seines Busenfreundes zu Rom, die Reiseeffekten zusammen und äusserte gegen diesen, dass er nun doch glaube, dem bösen Feinde, dem Fieber, zu entrinnen. Als die Zeichnungen, Natur- und Kunststudien, wie auch die Entwürfe zusammengerollt waren, wunderte sich sein Freund über die ungeheure Masse derselben, — da wälzte Hallmann mit dem Fusse die immense Rolle über den Boden hin und sagte: „Da sehe ich doch ein, dass ich eigentlich gar kein Talent haben muss, denn sonst müsste es ein Mensch, der so viel in seinem Leben gearbeitet, doch wol zu Etwas in der Welt gebracht haben!!"

In den letzten Tagen besuchte er, dem die Tiberstadt eine zweite Vaterstadt geworden, alle die lieben Plätze, wo er am Busen der Natur und der Kunst Begeistrung für das Leben getrunken. Es war dies ganz gegen seine Gewohnheit bei Abschieden von Rom, aber es war, als ob er schwermüthig ahne, dass er sich für immer verabschieden müsse von diesen Plätzen und diesen Denkmälern. Auch hiebei übernahm er sich, da er nur noch sehr kurze Zeit auf alle diese Wandrungen zu verwenden hatte. Am Mittag seines Abreisetags erschien er sehr aufgeregt; trotzdem dass er das Nahen des Fiebers fühlte, wollte er noch einmal den Vatikan besuchen, was aber durch Freund Kümmel verhindert ward, der ihm zugleich mit allen andern Freunden die Abreise ernst widerrieth. Gegen Abend kam er nach dem Künstlerlokal, dem *Café greco*, erhitzter denn zuvor, erklärend, dass er das Fieberzucken schon in allen Fingerspitzen fühle, dass er aber dennoch seine Reise nicht verschieben könne und wolle. Der Freunde Bitten und des Arztes Mahnung blieben fruchtlos; die Freunde begleiteten ihn zum Posthof und riefen ihr „Lebe wol!" Angelangt in Civitavecchia bestieg er trotz dem Unnachlassen seines Fiebers das Dampfboot, wo nun die Seekrankheit seinen Zustand ins Aergste versetzte. Zu Livorno trug

*) Dem nun ebenfalls hingeschiednen Friedrich Osten, Hallmanns befreundetem Landsmann und Fachgenossen, verdanken wir hauptsächlich die Mittheilungen, welche wir aus dem Hallmannleben geben können. Niedergeschrieben im Januar 1846, fanden dieselben ihren Abdruck im Kunstblatt zum Stuttgarter Morgenblatt.

man den im höchsten Fieber fast bewusstlos Gewordnen ans Land. Auf die Frage, wohin man ihn bringen solle, erwiderte er, „wohin man wolle“, und so gerieth er, der sonst immer das beste Gasthaus wählte, in eine sehr mittelmäsige, die schlechteste Pflege gewährende Kneipe. In einem Ruhmoment nach rasendstem Fantasiren schickte er hier nach dem hannoverschen Konsul, der aber nicht selbst erschien, sondern 27. August seinen jungen deutschen Commis sandte, welcher aufs Liebenswürdigste seinen kranken Landsmann pflegte und dessen letzte Augenblicke versüsste. „*O poveri miei parenti!*“ — das war der öftre seufzerische Ausdruck, welcher vom Hinsterbenden zu vernehmen war. Am 29. August 1845 war Hallmann eine Leiche. So fand der deutsche Architekt zu Livorno sein Grab, dort, wo das Meer des Dichters Shelley Leiche an den Strand geworfen; aber kein Byron stand an Hallmanns Bahre, kein Ebenbürtiger, der die Gebeine des Kunstbruders feuergeläutert und dessen Asche bei der Pyramide des Cestius zu Rom begraben hätte!

Hätte Hallmann das Glück zu fesseln verstanden, welches seinem glänzenden Talent sich mehrfach dargeboten hatte, er würde das Grösste zu leisten im Stande gewesen sein. Er hatte Geist wie Wenige, viel Fantasie und einen sehr geschmackvollen Vortrag in Zeichnung und Aquarellirung. Leider aber verstand er sich auf die Lösung der Konflikte, in welche auch der Künstler mit der prosaischen Seite der Aussenwelt geräth, zu wenig oder gar nicht. Um das Glück nicht zu verscheuchen, hätte es nur geringer Geduld bedurft um in glänzende Laufbahn einzutreten, welche sich ihm unter dem Wolwollen des Königs von Preussen zu öffnen versprach. Das Misslingen dieses ersten Anlaufs brachte ihn aber in eine sehr ungünstige Opposition zur ganzen Gegenwart. Er überschätzte die Träume für die Zukunft gegen das Gewordene, gegen die grossen Vorleistungen tausendjähriger Vergangenheit. Seine edle Kunst, die tektonische, vertauschte er theils mit der Schriftstellerei, worin er bei allem reich übersprudelnden Geiste stets Dilettant bleiben musste, theils mit der Malerei, wo er sich ebenfalls auf für ihn nicht urbestimmtes Gebiet wagte. Dass er aber auch auf fremdem Gebiet grosse, wahrhaft kühn gewählte Schwierigkeiten mit überraschendem Glück überwand, ja dass er überhaupt jedenfeldes, wo er auftrat, die erfahrensten Männer in Spannung zu bringen wusste, bewies den Reichthum an Fonds, womit die Natur seine ganze Persönlichkeit ausgestattet hatte.

Die Plane, welche er zur Umgestaltung russischer Kirchen entworfen, waren in jeder Beziehung überraschend. Bezüglich der später gefolgten grossen Entwürfe zu einem Dom und einem Zentralstaatsverwaltungsgebäude für Berlin, welche Hallmann zur Berliner Ausstellung 1842 gegeben und in seiner gleichzeitig erschienenen Broschüre („Kunstbestrebungen der Gegenwart“) umständlich beschrieben hatte, sprach sich das gewiegtere Urtheil der überhaupt Urtelberechtigten mehr mit Verwundrung denn mit Befriedigung aus. Man wünschte, dass es bei der geistvollen Broschüre mit ihren Erörtrungen der wunden Flecke der Zeitkunst geblieben wäre. „Grade das“, schrieb Jakob Burckhardt [Ende 1842], „was Hallmann an der jetzigen Carrière der preussischen Architekten allzusehr, bis ins Pedantische, ausgebildet findet, fehlt ihm selbst am meisten: es ist eine strenge Schule. Beide Pläne zeugen von einem malerischen Sinn für Vertheilung der Massen, und besonders am Domplan ist ein Streben nach imposanter Disposition nicht zu verkennen. Aber alle Details sind ausserordentlich schwach und würden sich, in grossem Maasstabe ausgeführt, gar übel ausnehmen. Im Domplan befremdet ausser vier verwunderlichen Eckthürmchen besonders die Bestimmung des grossen Hauptraums unter der Riesenkuppel — zu einem Baptisterium, während der Predigtraum mit den drei Schiffen abgefunden wird. Das Verwaltungsgebäude ist ein fantastisches Kastell in Form eines Rades, dessen Nabe eine Zentralhalle, dessen Speichen und Felgen die verschiedenen Ministerien sind. Eine der Speichen, welche auf die Fasade zuläuft, ist als Nationalgallerie mit Gemälden, Statuen und einem gusseisernen Gewölbe gedacht. So sehr in Diesem und Andern eine poetische Intention anzuerkennen ist, gibt sich doch das Ganze als eine etwas abenteuerliche, jeder A[illegible]
führbarkeit trotzende Idee kund. Man denke sich z. B. sechzehn trapezförmige [illegible]ne,
in zwei Reihen um einander (denn die Speichen sind auch unter sich mit Ko[illegible] zel-
kationen verbunden), und eine grade Hauptfasade, welche ein kleines Se[illegible]uf acht-
dem Kreise des Rades abschneidet! Die ganze Ornamentik des Aeussern [illegible]stehungs-
zahllosen vierseitigen Fasetten mit Rosen oder Knöpfen in der Mitte. [illegible]halten, der
der Architekt wol nicht bedacht, wie sich solche Zierathen in dem vo[illegible]t. *W. L.*
gesetzten gigantischen Maasstab ausnehmen würden.“ — Hinsichtli[illegible]lar und schla-
nes, der auf derselben Ausstellung die Wilhelm Stierschen und Au[illegible]Diese Wirkung

Planungen einer Hauptlandeskirche Preussens zu Mitdemonstranten bekam, mag noch auf eine weitere Aeusserung verwiesen werden, die man darüber in Otto Gruppes Schinkelbroschüre (Berlin 1843) S. 161 ff. vorgetragen findet.

Halloway, s. Holloway.

Hallstadt, Marktflecken im Traunkreise Oberösterreichs, westlich am Hallstädter See liegend und amfitheatralisch am Salzberge hinangebaut, mit Treppen- statt Strassenverbindung der Häuser und kleinem Wasserfall mitten im Ort, besitzt drei katholische Kirchen, von welchen wir nur die 1320 geweihte Pfarrkirche und die Michelskirche in Bemerk bringen. In jener findet sich ein beachtenswerther alter Flügelaltar, an welchem die Abseiten sowol wie die Mitte mit vergoldeten Schnitzgebilden geschmückt sind. Die Hauptdarstellung zeigt die Gottesmutter zwischen Katharina und Barbara. In der Michelskirche dagegen interessiren alte gutzeitige Glasmalereien.

Das Salzbergwerk bei Hallstadt, am wildromantischen Ufer des Sees, ist bekanntlich das Bedeutendste des österr. Kammergutes. Da der Ertrag der Hallstädter Gruben zu reich ist, um ganz an Ort und Stelle verarbeitet werden zu können (die Waldungen der Umgegend würden nicht auslangen), so wird ein grosser Theil der in Hallstadt erzeugten Soole in einer schon von Kaiser Max angelegten Röhrenleitung nach Ischl und Ebensee geführt, um hier versotten zu werden. Diese Sooileitung ist nach dem Zeugniss der Sachkenner in Betracht der geringen wissenschaftlichen Hilfsmittel, womit sie hat ausgeführt werden müssen, ein Meisterwerk, zumal der Nivellirkunst, welches dem Namen seines Urhebers, Seeauer, noch heute die grösste Ehre macht. Vier Reihen hölzerner Röhren leiten die Soole über Berg und Thal drei bis vier Meilen weit, meist unter der Erde, zuweilen aber auch in freier Luft auf kunstreichen Jochen ruhend. Eins dieser Joche, der sogenannte Gosauzwang, ist Werk des Hallstädters Johann Spielbichler, der es im J. 1757 errichtete. Dies berühmte Joch erregt die Bewundrung des Bauverständigen sowol als des Laien. Sieben auf schmaler Basis und in unmerklicher Verjüngung bis zu hundert Fuss aufsteigende Pfeiler tragen hier die 70 Klaftern lange Freileitung über das Gosauthal, ein Bau so zerbrechlichen Aussehns, dass man anfangs Mühe hat an seine hundertjährige Dauer zu glauben. Betrachtet man aber in der Nähe das Ebenmaas und die Festigkeit dieses luftsteigenden Quaderstückgefüges, so überzeugt man sich bald, dass des Gosauzwanges Zukunft noch eine viel längere sein wird als seine Vergangenheit.

Bei Hallstadt sind nicht nur mancherlei römische Alterthümer, sondern neuerdings auch Keltengräber entdeckt worden, welche dem einst hier hausenden Stamme der Bojer anzugehören scheinen. 1847 ward über Auffund solcher Heidengräber berichtet wie folgt. „Im vorigen November [1846] entdeckte der Rentmeister in Salzberg, dem uralten Salzbergwerke bei Hallstadt, zwei Gerippe an einem Bergabhange, unter hohen Bäumen unweit seiner Wohnung. Dieselben hatten einige metalne Zierathen auf, und an der Seite eines jeden befand sich ein zerbrochener irdener, bauchiger Krug, eine Vase. Im Frühling setzte man die Nachgrabung fort und hat bis jetzt 37 ganze Gerippe aufgefunden. Die höherliegenden sind von herabgerutschten Felsen verschoben; die unteren sind unversehrt und liegen, mit Ausnahme eines einzigen Gerippes, sämmtlich auf dem Rücken, mit übereinandergelegten Händen, der Körper von Westen nach Osten, der Kopf im Westen. Bei jedem Gerippe finden sich Zierathen; bald ist es die römische Fibula, welche den Mantel zusammenhielt; bald sind es Nadeln, welche die Haargeflechte der Frauen befestigten, Arm- und Fussbänder, Ringe, Nähnadeln etc., unstreitig römischer Sitte und Form. Manches aber gehört auch einem andern Volke an, z. B. eine Hacke von schöner Arbeit, eine Bogenspitze etc. Die erwähnten Gegenstände sind alle von Metall. Ausserdem lagen je zwei irdene Vasen dabei. Die Gerippe lagen unmittelbar im Sande. Man fand auch mehre grosse kupferne Kessel mit kleinen Handhaben, aus übereinandergenietetem Kupferblech gemacht. Auf einem kupfernen Ring befinden sich einige Zeichen, Sonne und Delfine, schlecht gearbeitet. Münzen oder Inschriften sind nicht vorhanden, dagegen mehre eiserne Messer, auch einiger Golddraht." los;tern Bericht hat Gaisberger geliefert in seiner Schrift: *die Gräber bei Hallstadt* in Civ1848).

wo nun .Frans, einer der grössten Porträtisten Niederlands; war gebürtig aus
vo er 1584 das Weltlicht erblickte, schulte sich, wie es heisst, bei Karel
dem Aelfern, und machte sich sesshaft zu Harlem, wo er eine un-
ge von Bildnissen, namentlich viele Porträte der spiessbürgerlichen
nalte und zuzeiten auch erlebte Scenen aus dem Zecherleben schil-
seinerzeit nächst Rembrandt den grössten Einfluss auf die Holländer-

*) Dem nun
und Fachgenossei
geben können. N.
Stuttgarter Morge

schule, bildete vorzügliche Schüler wie Adrian Ostade und Adrian Brouwer, die aber nicht die Porträtbahn des Meisters, sondern die Pinselbahn der Bambocciaten und Rohlebensbilder einschlugen, und hinterliess bei seinem 1666 erfolgten Tode auch mehre Söhne, die er zu Künstlern herangebildet. Dieser grosse Bildnissmaler zeigt sich in seinen Werken zwar immer geistreich und lebendig, doch verführt ihn zuweilen seine ausserordentliche Bravour der Pinselführung zu einer Breite, welche ins Rohe übergeht. Auch ist bei manchen seiner Bilder ein etwas schwerer gelblicher Fleischton störend. Aeusserst selten aber sind Bilder von ihm, wo zu seiner geistreichen Lebendigkeit sich Feinheit und Eleganz des Vortrages und volle Lebhaftigkeit und Kläre der Färbung gesellt. Letzterart ist ein auf dunkelgrau grundirter Kupferplatte gemaltes Bildchen, welches aus der Reimerschen Sammlung in die Gall. des Berliner Museums übergegangen ist. Es zeigt das Ebenbild eines Mannes von mittlern Jahren, mit weissem Halskragen, in dunkel violettem Kleide und schwarzem Mantel. (Hoch 7½", br. 5½".) Ausserdem besitzt Berlins Museum das auf hellgrau grundirtem Holz gemalte Bildniss des streithähnigen holländischen Predigers und Professors *Johannes Acronius*, der hier in schwarzer Kappe und Kleidung mit weissem Kragen erscheint und in beiden Händen ein Buch hält [mit der Angabe: *Aet. suae* 62. *Ao.* 1627, Höhe 7¼", Br. 6½"]; ferner das auf bräunlich grundirter Leinwand ausgeführte Bildniss eines schwarzgekleideten Mannes mit Krempenhut und breitem weissen Halskragen [hoch 2' 5", br. 1' 11¼"] und das Bild einer weisshäubigen Frau in schwarzseidenem Kleide. Ein trefflich und kraftvoll gemaltes Stück, wo sich der Meister mit seiner Frau auf einer Bank in fürstlichem Garten sitzend geschildert hat, kam 1851 mit andern Bildern der Holländerschule aus dem Kabinet S. in Amsterdam zur Versteigrung; dies Bild aus bester Meisterzeit ward für 575 Gulden zugeschlagen und ist nun, wenn man recht vernommen, ins Amsterdamer Museum übergegangen, welches bis dahin nur einen leichtbehandelten Kopf dieses Meisters besass. Harlem, die Stadt seines längsten Aufenthalts, besitzt noch einen ansehnlichen Rest von Werken des Halsischen Porträtpinsels; namentlich bietet sich im dasigen Rathhaus eine Elite davon. Nach England ist von ihm wenig gekommen; wir wüssten nur das sehr lebendige und ungewöhnlich fleissig gemalte Mannsbildniss im Devonshirehouse zu London anzuführen. Im Louvre findet man von Hals das zwar wenig lebendig gegebne, aber immerhin schätzbare Ebenbild des Filosofen *Descartes*. Im Dresdner Museo das Bildniss einer Alten mit weissem Tuch in den Händen [auf Holz, hoch 2' 8", br. 2'] und zwei Selbstbilder des Künstlers, eins auf Leinwand, das andre, ihn in schwarzer Kleidung zeigende, auf Holz gemalt, jedes von 10½" Höhe bei 8½ Breite. Unter den Stechern, die den Karakter der Halswerke am Besten getroffen haben, erscheint z. B. Jonas Suyder-Hoef, von welchem man das kostbare, ganz einem Gemälde gleichende Blatt besitzt, das uns den berühmten Kunstschreiber *Jean de la Chambre* zu Harlem in Halbfigur mit federhaltender Rechten zeigt. Dies malerisch gestochne Bogenblatt, welches als Titelblatt zu des Genannten [illegible] Schreibbuche gedient hat, ist beschriftet wie folgt: *Verscheyden geschriften [illegible] etc. Harlem anno* 1638. *Fr. Hals pinx. J. S.-Hoef sc.* — Fransens Bruder Dirk Hals († 58jährig 1656) stammte aus Abraham Diepenbecks Schule und lieferte leidliche Gesellschafts- und Thierstücke. Von Fransens Söhnen, Frans [illegible] und Jan, [illegible].

Haltern, Städtchen an der Lippe in Westfalen, besitzt eine gothische [illegible]kirche (mit gleich hohen Schiffen) aus dem Ende des [illegible] Jahrh., die in äusserst schmuckloser Weise die etwas nüchterne norddeutsche Auffassung dieses Styles ausgeprägt zeigt. Interessant ist ein altes Holzschnitzwerk, ein Altar in den üppig entarteten Formen spätester Gothik, vermuthlich schon in's 16. Jahrh. gehörend. Er enthält in der Mitte die Kreuzigung, eine figurenreiche Gruppe, zu beiden Seiten Kreuztragung und Kreuzabnahme, darunter in kleineren Feldern die Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung der Dreikönige, Darbringung im Tempel und Beschneidung, also Anfang und Endpunkt der Erdenlaufbahn des Erlösers. Obgleich manirirt und von unschöner Hastigkeit der Bewegungen, zieht die Arbeit nicht allein durch ihre höchst saubere, sorgsame Technik, sondern auch durch die trefflich erhaltene alte Polychromie, bei der die Vergoldung überwiegende Hauptsache ist und nur die Säume, Unterseiten der Gewänder, Gesichter sammt Haupthaar und Bart feine Bemalung zeigen, die Aufmerksamkeit auf sich. Ausserdem bekundet die mit Spitzbögen auf achteckigen Pfeilern ruhende Vorhalle des Rathhauses noch gothische Entstehungszeit, und von den alten Befestigungen der Stadt ist ein runder Thurm erhalten, der eine tüchtige spätmittelalterliche Backstein-Architektur zur Schau trägt. *W. L.*

Haltung spricht man einem Gemälde zu, wenn darin Alles sich klar und schlagend voneinander abhebt, auseinander und hintereinander tritt. Diese Wirkung

bringt der Maler allerdings hauptsächlich durch die speziellen Mittel der Ausführung, Licht und Schatten, Farbe, Linear- und Luftperspektive hervor; allein schon in der Anlegung der Skizze, selbst sofern sie noch erst gezeichnet wird, muss sich ihm darstellen, dass die Bedingungen der Haltung tiefer, in der Komposition selbst liegen. Da muss abgetheilt, da muss durchgeschnitten, da muss gestrichen oder muss auch hinzukomponirt werden.

Hälwech, Albert, s. *Haelwegh.*

Ham, schlechtgebautes Städtchen in morastigem Striche des Depart. der Somme, mit Zitadelle und Schloss, dessen Thurm in unserm Jahrh. verschiednen Männern politischen Kreises zum unfreiheitlichen Logis gedient. Mehr als der Zwingthurm etc. interessirt den Bautenfreund die Abteikirche mit ihrem Prachtchor.

le Ham, Dorf in der Normandie, in der Gegend von Valognes. Es ist ein abgelegner umbäumter Ort, der an eine der ausgedehnten Viehweiden grenzt, die man häufig in diesem Theile der Normandie findet. Den Gang in dieses Dorf lohnt eine alte Kirche, die zum Theil im Rundbogenstil, zum Theil im Frühspitzbogenstile sich darstellt. Ihre zugespitzten Fenster sind ungewöhnlich lang, „länger", schreibt Gally Knight, „als ich mich erinnre dergleichen je in einem Gebäude geringen Umfanges gesehen zu haben." Diese Kirche ist Bewahrerin einer grossen Merkwürdigkeit, die aus einer benachbarten, jetzt zerstörten Kapelle hiehergebracht ward. Es ist dies eine Marmorplatte, die ureinst einem kristlichen Altartisch angehörte und durch die noch sehr lesbare Inschrift an ihren Kanten sich als ein Ueberbleibsel aus Theoderichs Zeit ausweist. Die Schriftzeichen sind grösstentheils römische, zeigen aber einige Nachbesserungen. — Dicht bei dem Dorfe *le Ham* steht ein altes Herrenhaus mit kegelförmig zulaufendem Thurme, welcher die Treppe enthält. Man sieht in dieser Gegend noch manche solche mittelalterlich gefestete Herrensitze, die nun verlassen sind, aber von ihren Besitzern, welche Wohnsitz zu Valognes zu nehmen sich nicht entschliessen konnten, erst zuzeiten der Revolutionswehen aufgegeben wurden.

Hambach in der bairischen Pfalz, sehr alter Burgort, der jetzt als Maxburg wiederauflebt. Die alte Kästenburg (Kastanienburg) war ursprünglich ein stattlicher Burgpalast der deutschen Könige. Diese Königspfalz, zu Anfang des 11. Jahrh. durch Heinrich II. erbaut, kam später an Wolfram, Graf der Ardennen, Schwager des unglücklichen Heinrichs IV., der eben von dieser Burg aus den harten Gang nach Canossa angetreten haben soll. Nachher gelangte die Burg in den Besitz des Domstiftes zu Speier, infolge dessen sie Zufluchtstätte der Bischöfe und Kirchenschätze in Zeiten schwerer Irrung und Fehde ward. Im Bauernkriege ward sie durch die wilde Rotte des „Kolbenhaufens" gebrochen; doch erfuhr sie bald darauf Wiederherstellung auf Kosten der Brecher. Im J. 1552 ward sie durch den sogen. Teutschen Alkibiades, Albrecht von Brandenburg, theilweis niedergebrannt; später aber erfolgte die ärgste Zerstörung, als der Orleans'sche Mordbrennerkrieg diese wie soviele andre Burgen und Klöster der Pfalz mit allen Gräueln der Verwüstung heimsuchte. Erst 1823 kam die Ruine in Privatbesitz, aus dem sie 1842 als eine Art Morgengabe an den königlichen Pfalzgrafen, den damaligen Kronprinzen Max, übereignet ward. Aus der Hambachruine sollte ein Hohenschwangau für die Pfalz erstehen, welcher Gedanke den König Ludwig und seinen thronfolgenden Sohn so lebhaft ergriff, dass sofort zur Ausführung geschritten ward. Meister Ziebland entwarf den ersten Plan zur Wiederherstellung der Burg; später ging das Werk in die Hände des Professors August Voit über. Die Arbeiten begannen und wurden etliche Jahre eifrig fortgesetzt. Der Hauptbau, welcher von der alten Kästenburg noch übrig, aber ganz unscheinbar geworden war, stieg rasch zu drei Stockwerken empor, und im J. 1846 stand die östliche, dem Rhein zugekehrte Frontseite im reichen Mittelalterstile fertig. Auf dem alten Werke mit den vier kolossalen Fensterbögen der alten Halle ruht die hohe Mauer, theils alt, theils neu mit ihren drei Fensterreihen und der zierlichen Mauerkrone. An die vorhandnen Reste treu sich anschliessend, hat der Baumeister einen Reichthum schöner Gliedrungen entfaltet, welche diese fünfzehn Fenster und vor allem die drei Erkerfenster zu wahren Perlen der Architektur machen. Eine Herrlichkeit ist sodann die reingothische Fasade, die im Innern des vormaligen Hofes ganz neu entstanden ist und mit ihren dreifeldrigen Spitzbogenfenstern nach Süden ins Land hineinschaut. Die alte nördliche Wand stand 1852 noch in ihrer ganzen Höhe; aber grade ihr Mauerwerk, das scheinbar der Ewigkeit trotzte, liess bald bedenkliche Spuren der Altersschwäche gewahren, ja den Einsturz befürchten. Hierin liegt, soviel uns bekannt, ein Hauptgrund, dass seit Jahren Meisel und Kelle völlig ruhten. So steht denn das Werk unvollendet, in der nächsten Nähe zwar schon prächtig sich darstellend, aus der Ferne aber unerquicklich anzuschauen.

da es nur als eine viereckige Masse erscheint, die selbst der einzige übriggebliebene Thurm mit seinem unvollendeten Aufsatz nicht malerisch zu heben vermag.

Hamburg, die mächtige, einst hansabündige Metropolis der Niederelbe, eine der Freistädte des deutschen Staatenbundes und die einzige unter Deutschlands Haupthandelsstädten, welche nach jahrhundertelanger Pflege des Seehandels endlich den vollen Rang einer Weltstadt errungen, ward gegründet unter Karl dem Grossen, der hier um 808 auf der Höhe zwischen der Elbe und dem östlichen Alsterufer die Hamaburg und eine Bischofskirche anlegte. Der burgbeschützte Ort wuchs als Sammelplatz für Fischerei und Handel trotz den räuberischen Einfällen wilder Nachbarn rasch empor. Anschar oder *Ansgarius*, der Apostel des Nordens, dessen Name noch im Scharthor der Stadt fortklingt, stuhlte hier um 834 als erster Bischof. Unter den sächsischen Kaisern wurden unruhige Prälaten hieher verbannt. Einem der Reichsvoigte, die seit Karl dem Gr. zu Hamaburg sitzhatten, dem Hermann Billung nämlich (957) dankte der Ort die Regelung und Feststellung seines Gemeindewesens. Im 12. Jahrh. finden wir Hamburg als schon wichtig gewordnen Handelsort im Besitze der Grafen von Holstein. Im folg. Jahrh. erfolgte die Einnahme der Stadt durch Kanut VI. (1223), welcher sie an den Grafen Albrecht von Schaumburg-Orlamünde verkaufte. Nachdem sich die Stadt von diesem oktroyirten Herrn durch eine Summe Silbers, die der Graf besser als die Stadt den Grafen brauchen konnte, für immer befreit hatte, und nachdem sie inzwischen auch des nordalbingischen Bischofs durch Uebersiedlung desselben nach Bremen lediggeworden, vereinte sie sich im J. 1241 mit Lübeck zur Stiftung der Hansa. 1252 erblühte die „Flandernfahrergesellschaft.“ 1270 erhielt die Stadt ihr eignes Gesetzbuch. 1336 bis 1356 lag sie im Kirchenbann, der die Jugendmuthige, zum grossen Aerger der Krummstäbler, durchaus nicht schenirte; ja sie erweiterte inzwischen ihr Gebiet mit Eppendorf, Ritzebüttel und andern Orten und eroberte später (1420) im Bunde mit Lübeck sogar die Vierlande. Im J. 1468 ward Hamburgs Unabhängigkeit durch Kaiser Friedrich den Dritten bestätigt. 1474 landeten Hamburgische Kriegsschiffe in England, mit Obmacht den Frieden diktirend. 1483 bewirkte ein aus Hannoverland geflüchteter Leibeigner, Heinrich von Lob, eine Revolution, derzufolge Hamburgs Gesetzbuch noch vor Ablauf des 15. Jahrh. revidirt ward. Bis 1500 war die Stadt auf den Winkel zwischen Alster und Elbe beschränkt; nach dieser Zeit aber bauten sich geflüchtete Niederländer am andern Alsterufer an, wodurch sie die Neustadt gründeten. 1521 erfolgte hier öffentliches Predigen gegen den Papismus und zehn Jahre später ward die Domkirche, trotz allem Protest des Bremer Bisthums, dem katholischen Kult geschlossen. 1536 trat Hamburg zum Schmalkaldischen Bunde und 1548 verwarf die Hansastadt das Interim. Der Besitz des Domes, den der Bremer Krummstab fortwährend in Anspruch genommen, fiel im westfälischen Frieden an Schweden, dann an Hannover. Vom dreissigjährigen Kriege blieb Hamburg verschont, nicht aber von innern Unruhen. 1713 flüchteten die Altonaer aus ihrer brandverheerten Stadt in die Arme der grossen Nachbarin. 1762 ward hier der Friede zwischen Preussen und Schweden geschlossen; 1768 aber kam der Gottorper Vertrag zustande, in welchem endlich auch Dänemark, das immer nach Hamburg Lüsterne, die Unabhängigkeit der Stadt bekannte. 1770 erhielt Hamburg Sitz und Stimme auf dem Reichstage. Bei der Freiheitserklärung der Staaten Nordamerika's trat H. sofort mit dem Sternenbanner in Verkehr. 1778 lief das erste „unionstaatliche“ Schiff in Hamburgs Hafen ein. 1802 ward durch Reichsdeputationsbeschluss der ans einstige Bisthum erinnernde Dom wieder der Stadt zuerkannt. Die schweren Drangsale, welche H. zuzeiten der Erniedrigung Deutschlands durch den ersten Napoleon erlitten, sind bekannt genug, ebenso das Brandunglück, womit die Stadt im Mai 1842 heimgesucht ward und wobei zwei Haupt- und drei Nebenkirchen, gegen zweitausend Häuser und ein Halbtausend sogenannter Buden im Flammenmeere untergingen. All diese Trübsale hat Hamburg überwunden, ja seine feuerzerstörten Theile sind herrlicher denn je wiedererstanden.

Wer Hamburg kennen lernen will, darf es nicht von der Vogelperspektive etwa eines eleganten Hotelzimmers oder rückgelehnt in die Sammetkissen einer Droschke betrachten. Hamburg ist an verschiednen Orten ein andres, obwol derselbe Pulsschlag, der Handel, all seine Theile belebt. Gegen Ost und Süd breitet sich auf niedrigem Sumpflande die Altstadt aus. Hier am Deichthore fällt ein schmaler Elbarm in die Stadt und ergiesst sich, in mehre Kanäle rinnend, durch das gewaltige Häuserkonvolut, um weiter unten, inmitten des grossen Stadtkörpers, sich wieder mit dem mächtigen Strome der Norderelbe zu vereinigen. Die Bauart der Häuser dieses Stadttheils hat wenig Anziehendes, verräth aber sehr deutlich ihren Ursprung, den auch einzelne Strassennamen (wie „holländischer Brook“, „holländische Reihe“)

andeuten. Die Bauart ist niederländischen Ursprungs, wie es denn überhaupt sehr begreiflich ist, dass eben hier zwischen Wasser und halbem Sumpfe Holländer auf den Einfall kommen konnten, Häuser zu bauen und Handel und Wandel zu treiben. In diesem Stadttheile, der allein schon eine recht umfangreiche deutsche Mittelstadt ausmachen würde, findet sich der Fremde, welcher das schön gepriesne Hamburg sehen will, freilich sehr getäuscht. Hier ist nichts schön, hier ist nichts, was Glanz und Luxus vermuthen lässt. Die Häuser, grossentheils auf einem Unterbau von Holz, hocken krumm und schief übereinander und sehen nicht selten aus, als wollten sie sich mit ihren hohen Giebeln zärtlich umarmen. Von den vier, fünf bis sechs Gestocken ist jedes höhere über das niedrigere um mehre Zoll oder Fuss weit vorgebaut, um solcherweise den karg gemessnen Bodenraum durch Benutzung des steuerfreien Luftraums zweckmäsig zu ersetzen. Dies macht die äusserst belebten langen gewundnen Strassen sehr düster, weil der Himmel oft nur als blaues Band oder als grauer dunstiger Nebelstreif zwischen den Spitz- und Stumpfgiebeln erscheint. Noch trauriger sind die Kehrseiten vieler solcher Strassen anzusehn. Wie nämlich an der Vorderseite der gepflasterte Weg fortläuft, so schlängelt sich an der Hinterseite ein bald breiterer, bald schmälerer Kanal durch das Häuserlabyrinth. Solche Kanäle heissen hier „Fleete." Ueber diese Fleete neigen die Häuser ihre Giebel in oft wahrhaft bedenklicher Weise. Da jedoch eins das andre stützt und trägt, so hält das schreckhaft anzusehende Gerümpel doch aus und trotzt selbst den Stürmen der Elemente. Bei anschwellender Flut, der Segenspenderin Hamburgs, füllen sich die Kanäle rasch mit lebendigem Wasser, auf welchem zahllose Fahrzeuge, Kähne, Flachboote, Schuten etc. heranschwimmen, befrachtet mit allen möglichen Schätzen der Erde. Hoch oben aber an den schwarzen überhängenden Giebelenden der Hinterhäuser öffnen sich verschlossne Luken, — da schnurrt ein Tau oder klirrt eine Kette herab zum Kanal, und tausend geschäftige Hände sind bemüht, hier die Erzeugnisse der nordischen Erdstriche, dort die Produkte der heissen Zone, die Schätze beider Indien emporzuheben auf die Lagerböden der geräumigen Speicher. Es lässt sich leicht denken, dass der Kaufmann so vortheilhaft für seinen Geschäftsbetrieb liegende Wohnungen trotz ihrem unanziehenden Aeussern sehr hoch schätzt. Der Strasse zugewendet ist sein Comptoir, oft genug ein unscheinbares dunkles Zimmer; im Hinterhause aber, unmittelbar am Fleet, liegt ihm herzensbequem der Speicher, zu dessen Böden die gefällige, geräuschlos tragende Woge ihm Waaren aus allen Welttheilen zuträgt. Was Wunder, dass er das alte verbaute Haus, worin es zahllose Treppen und Treppchen gibt, wo es zwar nicht an Fenstern, desto häufiger aber an einer festen Wand gebricht, doch nur ungern verlässt! Im Strassenknäuel aber wimmelt es von Geschäftigkeit wie in einem Bienenkorbe. Es schwirrt und summt, ruft und schreit, knallt und lärmt ohne Aufhören auf Strassen, Brücken und in Gängen; ja selbst in die Erde hinein hat sich das Leben gewühlt, um halb unter der Strasse, in gleicher Höhe mit dem Niveau des von der Flutwelle gefüllten Fleetes zu handeln und von dem Gewinn dieses Handels zu leben und selbst Reichthümer zu sammeln.

Die Häuser dieses Stadttheils sind wie gesagt nicht nur unanziehend, sondern auch (mit sehr wenigen Ausnahmen) schlecht gebaut. Ein hölzernes Geripp, ausgesetzt mit Ziegeln, ist so ziemlich die ganze daran verschwendete Architektur. Gewöhnlich fehlt es an sogen. Brandmauern, welche die einzelnen Häuser voneinander trennen und jedes Haus als ein für sich bestehendes von den Nachbarhäusern absondern. Hier lehnt sich Haus an Haus ohne solche Brandmauer, woraus grossentheils die Verheerungen der Feuersbrunst von 1842 sich erklären. Nur einzelne Strassen, wie die grosse Reichenstrasse, die Gröningerstrasse, die Katharinenstrasse, sind besser gebaut und haben zum Theil Häuser, welche den alten stolzen Kaufmannshäusern Lübecks zwar nicht gleichkommen, aber doch ähneln.

Nicht viel besser gebaut ist der westliche Stadttheil, die Neustadt. Auch diese Region Hamburgs trägt den Stempel altholländischer Bauart. Seiner höhern Lage wegen hat dieser Theil von den Flutbewegungen des Meeres und dem Hochwasser der Elbe nichts zu leiden. Der Verkehr ist hier ebenso stark wie dort; auf einzelnen Strassen, wie dem alten und neuen Steinwege, der Fuhlentwiete, die sich schlangenartig durch dieses Stadtviertel windet, übertrifft er sogar noch den in der Altstadt. An Werkeltagen wogt auf diesen Strassenkanälen, welche den Verkehr mit Altona vermitteln, ein solcher Strom von Menschen, Pferden und Wagen, dass dieses ununterbrochne Gewühl hin und wider Drängender nur etwa vom Leben auf dem Toledo, der Hauptstrasse Neapels, übertroffen wird.

Zwischen diesen beiden Stadthälften, welche sich als zwei Städte betrachten lassen, liegt mitteninn der Neubau Hamburgs, der nach dem gewaltigen Maifeuer des

Jahrs 1842 entstanden ist. In drei Tagen und drei Nächten verwandelte die Riesenflamme genau den Kern der Weltstadt, und darunter deren bisher unbedingt schönste Strassen, in einen glühenden Aschenhaufen. Der Neubau des Stadtkernes nun ist es, welcher Hamburg gegenwärtig zur glänzendsten Stadt in ganz Deutschland macht. Man kann vielfach Gegründetes an der Architektur dieses neuen Stadtkernes auszusetzen finden, aber immer wird man zugeben müssen, dass der Gesammteindruck dieser Stadt von Palästen grossartig, überraschend, fesselnd ist. Die alten seltsam gegiebelten Häuser Lübecks mit ihren bunten, bald verwischten bald durch Wetter zerstörten Zierathen sind malerischer und lassen uns glauben, es müsse in dieser ziegelsteinenen Romantik auch ein wundersam gesinntes Geschlecht wohnen; Hamburgs Prachtpaläste geben so romantischen Gedanken keinen Raum, und dennoch liegt auch in ihnen etwas seltsam Fesselndes. Sieht man herab auf diese Strassen, dann glaubt man eine Stadt von Burgen vor sich zu haben, so hoch gethürmt steigen diese Häusermassen empor, und so mittelalterlich solid sind viele Fenster, Balkone und Dachkrönungen ausgeführt. Ein bestimmter architektonischer Geschmack herrscht nicht vor, wol aber lässt sich deutlich erkennen, dass Haltbarkeit, zweckmäsigste Benutzung des vorhandnen Raumes und der möglichste Comfort erstrebt wurden. Die meisten Häuser des Neubaues haben bei einer Höhe von vier bis fünf Gestocken platte Dächer, was bisweilen glauben machen kann, man befinde sich in einer Stadt Südeuropens. Den Glanzpunkt dieses aus der Asche neu erstandnen Hamburgs bildet das Alsterbassin, das auf drei Seiten von den langen Palastfronten des Alsterdammes, des alten und neuen Jungfernstieges umrahmt wird. Dieser schönste Theil Hamburgs würde noch schöner sein, bildete er statt eines gen Norden offenen Vierecks einen kolossalen Halbkreis, was aber bei der neuen Anlage nur durch Eingriffe in die Rechte der Bebauer ihres Grundes und Bodens hätte erreicht werden können. Die nördlich laufenden Strassen des Neubaues vom Rathhausplatze an, namentlich die Hermanns- und Ferdinandsstrasse, der Alsterdamm, Brandsende, Glockengiesserwall, Georgsplatz, ferner alter und neuer Jungfernstieg, Plan, Resendamm, Esplanade, Büschstrasse und noch einige andre liegen ausserhalb des grossen Knotens, welchen der Handel schürzt. Hier befinden sich vorzugsweise die Wohnungen theils der geschäftlosen Reichen, vieler Senatoren und fremder Konsuln, theils der grossen Kaufleute, welche ihre Comptoirs im Innern der Stadt haben. Selbst die glänzenden Kaufgewölbe mit ihren zahlreichen das Gewühl der Strassen wiederspiegelnden Fenstern, wie sie uns namentlich in den imposanten Strassen Alter und Neuer Wall, alter Jungfernstieg, hohe Bleichen, Burstah etc. durch den Reichthum ihrer geschmackvoll geordnet schaugestellten Waaren anziehen, hören schon in der Hermannsstrasse auf, fehlen am Glockengiesserwall, auf der Esplanade, am neuen Jungfernstieg, auf der Büschstrasse etc. gänzlich, und es bezeichnen sich diese Strassen dadurch als ein dem Geschäftsleben entrücktes, mehr der häuslichen Bequemlichkeit zugewandtes Quartier. Man könnte dieses ziemlich ausgedehnte Revier Hamburgs, das von den blauen Wellen des prächtigen Alsterbassins bespült wird, mit dem Pariser *Faubourg Saint-Germain* vergleichen. Irrig aber wäre der Glaube, dass, weil dieser Stadttheil von Hamburgs eigentlichem Welthandelsverkehr nicht berührt wird, es ihm an Lebendigkeit mangle. Das Leben ist hier nur ein andres. Die vielen eleganten Equipagen, die auf all den genannten Strassen halten, geben diesem Reichmannsrevier einen durchaus vornehmen Anstrich. Man sieht bei erstem Blick, dass in dieser Gegend das Gold, das die Bauten entstehen liess und so glänzend ausstattete, nicht gefunden worden ist, dass man hier weniger dem Erwerb als dem feinen Genusse lebt, welchen gesicherter Erwerb zur Verschönung des Lebens gestattet.

Es gibt keine zweite Stadt in Deutschland, welche auch nur ähnliche, dem häuslichen Comfort dienende Einrichtungen in der Art aufzuweisen hat, wie sie in Neu-Hamburg das kleinste Haus besitzt. Neben den Abzugskanälen, die den Unrath in die Fleeten führen, laufen die Röhren einer grossartig angelegten Wasserleitung, die jedes Haus vom Kellerraume bis ins vierte und fünfte Stock hinauf zu jeder Stunde mit stets frisch sprudelndem Wasserquell versorgt, und durch das Geflecht und Gewirr dieses Sielbaues schlingen sich wieder die tausendfachen Verästungen der schwarzen Gusseisenröhren, in deren Innerm die unsichtbare Materie des Gases fortflutet. Sobald es dämmert, oft aber auch schon am Tage, wenn die Nebel des Nordens den Tag in halbe Nacht verwandeln, aufleuchtet überall der Geist der Steinkohle, blitzt überall die breite, in feine Spitzen sich theilende Weissflamme des Gases auf, hier unter der Erde, dort hoch oben in der Luft, denn sehr viele Häuser sind gasberöhrt durch alle Lokalitäten hindurch. Das macht den Anblick dieser an sich so nüchternen, nur auf das Materielle bedachten Stadt so wunderbar schön, so merkwürdig märchenhaft, wenn man sie plötzlich bei Nacht betritt. Man kann sich

dann verführen lassen zu glauben, in diesem Glanzmeer leuchtender Flammen müssten Kunst und Poesie in Heiligung und brünstiger Verehrung stehen, ein Glaube, der freilich sehr bald durch Hamburgs einzigen Heiligen, den St. Materialismus, verleidet wird.

In keiner zweiten Stadt Deutschlands wird man an den Pindarischen Spruch:

Wasser ist das Beste!

so mächtig erinnert als im heutigen Hamburg, das nach dem grossen Brande sich mit der grossartigsten Anlage einer stadtspeisenden Wasserkunst versorgt und sichergestellt hat. Oberhalb der Stadt, in halbstündiger Entfernung von derselben, hat man am flachen Ufer der Süderelbe auf festem Untergrunde einen Rundthurm von riesiger Dimension erbaut, dessen oberster Kranz sich 224′ über den Nullpunkt des Stromes erhebt. Mittels Dampfkraft wird im Innern dieses Thurmes zu jeder Tag- und Nachtstunde eine solche Masse Elbwassers bis über 200′ emporgehoben, dass nicht nur die ganze umfangreiche Stadt mit Ausschluss der Vorstädte hinreichend mit Wasser für den täglichen Gebrauch versorgt, sondern dass auch noch ein kolossales Hochreservoir auf dem höchsten Punkte der Wallanlagen, auf dem Stintfange, dadurch gespeist werden kann. Ja so zweckmäsig und alle möglichen Fälle in den Kreis der Berechnung ziehend ist diese bewundernswerthe Einrichtung, dass der Wasserbedarf der Stadt, überschritte er auch das grösste denkbare Maas, doch jederzeit und unter allen Umständen befriedigt werden, mithin niemals und zwar an keinem Punkte der ganzen Stadt je Wassermangel eintreten kann. Der Punkt, wo sich der gewaltige, in bedeutender Ferne sichtbare Wasserthurm erhebt, heisst Rothenburgsort. Man wählte denselben, theils um das zu nutzende Wasser aus dem Elbstrome zu schöpfen, bevor es durch die allerlei unreinen Abflüsse aus dem Häusergewühl der grossen Stadt einen Zusatz erhielt, der auf künstlichem Wege wieder hätte entfernt werden müssen, theils um auf dem sehr flachen Terrain die ohnehin hohen Baukosten der anzulegenden Bassins einigermasen zu verringern. Es gibt nun auf Rothenburgsort drei Ablagerbassins, deren jedes an der Oberfläche 220,000 □′ misst und bei Füllung bis zum Rande 12′ Tiefe hat. Sie sind durch einen 30′ breiten Deich gegen die Einwirkungen des Elbhochwassers geschützt und stehen dergestalt durch einen gemauerten Kanal mit dem Strome in Verbindung, dass sie auch bei niedrigstem Wasserstande bequem gespeist werden können. Um stets reines Flusswasser in diese Bassins einzulassen, wird der Speisungskanal nur zur Ebbezeit geöffnet, mithin alles Wasser von denselben ferngehalten, welches das Hereinrollen der Flutwoge aus der Nordsee der Elbe zuführt. Zur bequemern Benutzung hat man die drei Bassins so eingerichtet, dass sie zwar mit einander in unmittelbarer Verbindung stehen, aber auch beliebig voneinander abgeschlossen werden können. Man kann dadurch ein Bassin nach dem andern benutzen, was den Vortheil gewährt, den darin aufgesammelten Wassermassen genügende Zeit zur Ablagerung und Selbstklärung zu gönnen. Laut Erfahrung reicht eine achttägige Frist zu diesem Sonderungsprozesse der Sand- und Erdtheile im eingeströmten Elbwasser vollkommen hin. Aus diesen Bassins nun wird durch einen zweiten, über dem Speisekanal erbauten Zuleitungskanal das so aufgesammelte Wasser dem Maschinenhause zugeführt. Da dieser Zuleitungskanal aus verschiednen Abzweigungen besteht, die beliebig geöffnet und geschlossen werden können, so steht es in der Willkür des Platzaufsehers, bald das Wasser des einen, bald das des andern Bassins dem Pumpbrunnen zuzuführen. Aus diesem Brunnen schöpfen die Maschinen, welche das Wasser nach der Stadt befördern und es bis in deren äusserste Enden forttreiben. Von der so interessanten Einrichtung des Wasserthurmes sei hier nur Folgendes bemerkt. Zwei sogenannte Cornwall-Dampfmaschinen, jede circa 50 Pferdekraft stark, pumpen das Wasser in die mitten im Thurm befindliche Steigeröhre, treiben es in derselben 212′ über den Nullpunkt des Elbstromes empor und giessen es in dieser Höhe durch einen Verbindungskanal in die Abfallröhre, welche es der eigentlichen Wasserleitung und so der Stadt zuführt. Unter Cornwall-Dampfmaschinen versteht man solche, die vermöge ihrer eigenthümlichen Konstruktion sich selbst und ihre Thätigkeit ohne Einwirkung menschlicher Willkür regeln. Ein wesentlicher Punkt der Einrichtung besteht darin, dass das in den Pumpen angesammelte Wasser in einen umfangreichen Luftkessel gedrückt wird. Die Spannkraft der in diesem Kessel eingeschlossnen Luft treibt das Wasser durch eine weite Leitung in das Steigerohr, wo es gemäs den sich regelmäsig wiederholenden Bewegungen der Maschine nach oben gedrängt wird, bis es in den Verbindungsröhren seinen natürlichen Abfluss zum Abfallsrohre findet. Man sieht leicht ein, dass der Luftdruck im Luftkessel ein stets gleichmäsiger sein muss, welcher das Wasser nicht stoss- und ruckweis, sondern in ununterbrochenem starken Strome zum Steigerohre befördert. Dieses stets

mit gleicher Kraft stattfindende Fortdrängen des Wassers muss begreiflicherweise zur Dauerbarkeit der ganzen kolossalen Maschinerie bedeutend beitragen. Das Oeffnen und Schliessen der Dampfventile, welche das Ein- und Ausströmen des Dampfes regeln, dessen Treibkraft die Pumpenkolben selbst in Bewegung setzt, hält die ganze grossartige Mechanik in ununterbrochnem Gange und bedingt das regelmäsige Steigen und Fallen. Die Wassersäule, welche das Steigerohr stets bis zur Ausgussröhre füllt, bewirkt durch ihren Druck die Selbstregelung der Maschine, d. h. das schwächere oder stärkere Abfliessen des mittels der Maschine emporgetriebnen Wassers wird bald ein langsameres bald ein rascheres Arbeiten derselben zufolghaben. So hängt es denn ganz vom Verbrauche des Wassers in der Stadt ab, ob die Dampfmaschinen der Wasserkunst schnell oder langsam arbeiten müssen. Wird wenig verbraucht, so kann es vorkommen, dass nur der fünfte oder sechste Theil ihrer Kraft in Anwendung kommt, während sie bei dem stärksten Wasserbedarf das Pumpgeschäft mit voller Kraft betreiben müssen. — Ungemein praktisch und für alle möglichen Wechselfälle berechnet ist die Röhrenleitung selbst eingerichtet, welche die Speisung der ganzen Stadt besorgt. Sie besteht aus Haupt- und Zweigleitungen. Durch die letztern wird den Einzelwohnungen, jedem Stockwerke, jedem besondern innerhalb der Häuser befindlichen Wasserbehälter der erforderliche Bedarf zugeführt. Der Hauptleitung aber bedient man sich namentlich bei Feuersbrünsten, um jederzeit grosse, stark zuströmende Wassermassen zur Verfügung zu haben. Von der Grossartigkeit dieser Röhrenleitung mag das Anführen begriffgeben, dass dieselbe bis jetzt in einer Tiefe von fünf bis sechs Fuss fortgeführt im Ganzen 239,500′ (ungefähr neun deutsche Meilen) lang ist. Die Leitungsröhren haben eine innre Weite von 4 bis 20″, je nach den ihnen gegebnen Bestimmungen. Das Gewicht sämmtlicher gusseisernen Röhren beträgt etwa zehn Millionen Pfund. — Nicht genug, dass das Röhrengeflecht der Wasserleitung für die gewöhnlichen wie für die ausserordentlichen Bedürfnisse unter der ganzen Stadt fortläuft, — man hat auch auf alle etwa eintretenden Fälle schon im Voraus bedachtgenommen und zu diesem Behufe auf dem höchsten Punkte der in geschmackvolle Anlagen verwandelten Wälle das schon erwähnte Hochreservoir angelegt, dessen bedeutende Wassermassen von selbst in das Röhrennetz der Stadt abfliessen, wenn hier ein ungewöhnlich starker Wasserverbrauch die zuströmenden Vorräthe rasch verzehrt. Da das Hochreservoir vornehmlich dazu bestimmt ist, bei ausbrechenden Feuersbrünsten dem bedrängten Stadttheil die erforderlichen Wassermassen zuzuführen, und zwar selbst in dem Falle, dass die Dampfmaschinen der Wasserkunst nicht arbeiten sollten, hat man demselben die höchst mögliche Lage am südwestlichen Ende der innerhalb der Thore befindlichen Stadt angewiesen, dazu in einer Grösse und Ausdehnung, die jedem nur denkbaren Vorkommniss durch genügende Wasserzuströmung begegnen kann. In schön geformtem, mit Quadern eingerahmtem Ovalbassin von 160′ Länge bei 80′ Breite, das an den Seiten 8, in der Mitte 12′ Tiefe hat, sammelt sich eine Wassermasse von 100,000 Kubikfuss oder 10,000 Oxhoft, deren Oberfläche, genau berechnet, 95′ über dem Nullpunkt der Elbe liegt. Mit dem grossen Röhrennetze der Stadt durch eine eigenthümlich eingerichtete Leitröhre in Verbindung stehend, fliesst durch ein sich selbst öffnendes Ventil das Wasser aus dem Hochreservoir in das Netzwerk der Röhren, sobald der Druck in den Röhrenleitungen dem Drucke des Wassers im Hochbassin nicht mehr das Gleichgewicht hält, oder mit andern Worten: die Wasser des Hochreservoirs stürzen sich jederzeit, gleichviel ob die Dampfmaschine arbeitet oder nicht, ohne menschliches Zuthun in die Röhrenleitungen der Stadt, sowie diese nicht mehr hinreichendes Wasser haben, d. h. nicht vollständig gefüllt sind. Daraus folgt, dass bei dem steten Gefülltsein des Hochbassins ein Wassermangel im Netzwerk der Röhren nie eintreten kann, mag auch noch so viel zuströmendes Wasser verbraucht werden. — Oberingenieur L i n d l e y heisst der höchst ausgezeichnete Fachmann, welchem Hamburg die Stadtwasserkunst und den unterirdisch gewölbten Sielbau verdankt. Als Mitverdienter wird M i l n e genannt. Letzterzeit ist eine Ausdehnung des Röhrennetzes der Wasserleitung über die beiden grossen volkreichen Vorstädte St. Georg und St. Pauli beschlossen worden. Zur Vermehrung der Hebekraft beabsichtigt man die Herstellung einer neuen Cornwall-Pumpmaschine von 120 Pferdekraft, also einer doppelt so starken als jede der beiden bisher auf Rothenburgsort arbeitenden Maschinen. Ausserdem soll ein Kohlenlagerhaus in unmittelbarer Nähe des Wasserthurmes errichtet werden, und zwar von solcher Grösse, dass darin der für die zu speisenden Dampfmaschinen erforderliche Vorrath auf die ganze Dauer des Winters, nämlich 360 Last, gespeichert werden kann. — Bisher hat man durch die Einrichtung der Ablagerungbassins ein Sichselbstklären des dahingeleiteten Elbwassers erzielt. Durch die beabsichtigte Vermehrung der Stadtspeisung wird nun aber der

tägliche Bedarf und Verbrauch des Wassers auf dem röhrennetzumstrickten Flächenraume weitester Ausdehnung so bedeutend werden, dass die zum gänzlichen Abklären des Flusswassers nöthige Zeit nicht immer eingehalten werden kann, eh es aus den Bassins in die Pumpbrunnen eingelassen wird. Es soll daher eins der drei Ablagerungbassins in ein Filtrirbassin verwandelt werden. Obwol diese Bassins so gross sind, dass die Oberfläche eines jeden 210,000 Quadratfuss misst, mithin das Entnehmen eines einzigen Fusses Wassers von dieser Fläche schon 21,000 Oxhoft gibt, so würde doch in Zukunft für gewöhnlich mehr verbraucht werden, als man geklärtes Wasser regelmäsig den Maschinen würde zuführen können. Schon jetzt berechnet sich der tägliche Verbrauch durchschnittlich auf 30,000 Oxhoft; aber nach Vollendung der neuen Anlage wird er wahrscheinlich auf 60,000 Oxhoft steigen. Die weitere Ausdehnung des unter den Stadtstrassen fortlaufenden Röhrennetzes, dessen Füllung bis jetzt durch eine einzige Hauptleitung von 20″ Durchmesser geschieht, macht nun auch die Anlage einer zweiten Hauptleitung gleichen Durchmessers nothwendig. Endlich aber, damit die ganze grossartige Anlage der Vollkommenheit menschlicher Einrichtungen sich möglichst nähere, wird an Hamburgs östlichem Ende, also in oder bei St. Georg, ein zweites Hochreservoir — genau dem im Westen auf dem Stintfange gelegnen entsprechend — erbaut werden.

Wasserkunst und Sielbau sind freilich für den Kunstpilger, der in Hamburg andre Sehenswürdigkeiten sehen will, nur prosaische Dinge, aber die ganz unbestreitbare Grossartigkeit dieser praktischen lebennützenden Dinge der Weltstadt wird auch ihn zwingen dieselben als örtliche Staunenswürdigkeiten geltenzulassen. Viel mehr als der Kunsttourist, der nur nach Kunstwerken umblickt, wird sich der Poet, der das Leben studirt, oder der Maler, welcher im Weltverkehr der Stadt und im Hafenleben scenische Momente für seinen Pinsel sucht, durch Hamburg befriedigt fühlen. Der ungeheure Verkehr dieser Stadt, deren Handelsrayon nicht mehr nur die nächsten Küsten der Nordsee berührt, sondern bereits seit langer Zeit hinübergreift nach den fernsten Gestaden transatlantischer Länder, dieser Weltverkehr gibt dem ursprünglich gewiss sehr prosaischen Streben Tausender, durch Kauf und Verkauf Geld zu verdienen, einen poetischen Anstrich. Die Beschäftigung eines Maurers oder Zimmermanns ist an sich gewiss nicht poetisch, wenn wir aber einen grossartigen gothischen Dom unter den rüstig sich rührenden Händen von Tausenden der Maurerzunft entstehen sehen, dann erhält die Gesammtthätigkeit so Vieler und der Erfolg ihres Schaffens einen poetischen Karakter. Ebenso ist es mit dem Leben, Treiben und Schaffen in einer grossen Welthandelstadt. Nicht nur das Kommen und Gehen zahlreicher Schiffe ergetzt das Auge, erweitert durch den grossen Anblick die Brust; auch das Entstehen dieser schwimmenden Kolosse auf den Werften, das unter Johlen und Singen erfolgende Zusammenflechten der gewaltigen Schiffstaue auf den Reeperbahnen, das Gelärm im Hafen, das Durcheinander aller möglichen Arten von Fahrzeugen, das Gebahren der Schiffsführer, der Matrosen, der Werk- und Arbeitsleute: dieses Ensemble einer nur auf das Praktische gerichteten Thätigkeit von zahllosen Tausenden, welche wieder unzählige Tausende nah und fern in Spannung und Bewegung setzt, ist sicherlich, weil es den scharf ausgeprägten Karakter der Grossartigkeit an sich trägt, nicht mehr unpoetisch. Und dieses Gemälde voll Lebens und Farbe, voll Lichtes und Schattens, voll Glanzes und Glut, entrollt in Hamburg jeder neu aufleuchtende Morgen. In diesem Weltleben sprossen Malern und Poeten Keime genug zu künstlerischen Gebilden; hier gilt doppelt der Göthische Spruch:

Greift nur hinein ins volle Menschenleben!
Ein Jeder lebt's, nicht Vielen ist's bekannt;
Und wo ihr's packet, da ist's interessant.

Ein besonders interessanter Studienpunkt für den Maler ist das an der Ecke des Steinhöfts und des Baumwalls liegende Baumhaus, welches den ganzen Binnenhafen nebst dem Eingang zu demselben gleichsam beherrscht. Früher Hauptsammelplatz aller Schiffskapitäne, ist das Baumhaus, ein ganz stattlich aussehendes Gebäude, auch jetzt noch Sammelpunkt vieler Seefahrer, Makler und Kaufleute. Die nächste Umgebung desselben erscheint, was die Bauart der Häuser betrifft, nicht eben schön, aber fesselt immerhin in eigenthümlicher Weise. Namentlich gewährt das ausserordentlich bunte Schiffsgedränge im Binnenhafen, das ewige Durcheinander schwerbeladner Schuten und Ewer, die Menge hin und her fahrender Jollen und Kähne aller Art, die hochbepackten Torf-, Holz-, Stroh- und Heuschiffe, aus deren Kajüten zu jeder Tagzeit bläuliche Rauchsäulen aufwirbeln, einen äusserst belebten Anblick. Dies ganze Ensemble ist würdig vom Farbenkünstler in ein Bild zusammengefasst zu werden, denn malerisch ist es in hohem Grade, mag man es nun am sonnigen Mittag, bei hellem Vollmondschein, im Grauflore des Nebels oder im blenden-

den Weissgewande des Winters betrachten. Es ist ein ächtes niederdeutsches Bild, so manchfaltig und reich, wie man es nur wünschen mag, ein Bild, das man in einen Rahmen gefasst ebensowenig zu beschauen müdewerden würde als in seiner lebensvollen Wirklichkeit.

Der Hafen Hamburgs zerfällt in drei Abtheilungen, deren jede wieder einen Hafen für sich bildet. Oberhalb des Baumhauses zwischen den Kaien und dem äusserst belebten Kehrwieder (jenem Stadttheile, dessen Ende von der Elbe bespült wird) zieht sich bis an die Brookbrücke der Binnenhafen fort, jenes Wasserbecken, das mit seinen Hunderten von Fahrzeugen, welche aus demselben in die Fleeten einlaufen und mittels Schleusen sogar durch den Alsterkanal leicht zum Alsterbassin emporsteigen, ein so anziehendes Bild niederdeutschen Städtelebens darbietet. Grössere Schiffe gehen hier nicht vor Anker; dagegen wimmelt der Binnenhafen von Ewern, deren meist braunrothe Segel ihm ein so merkwürdiges Ansehn geben. Jeden Morgen läuft eine ganze Flotte dieser Fahrzeuge, welche von den Elbinseln und der hannoverschen Küste kommen, in ihm ein, um der Stadt Früchte und Gemüse, Torf und andre Bedürfnisse in Menge zuzuführen. Leicht kenntlich unter den Ewern sind die schlanken hochgeschnäbelten Blankeneserschiffe, die mehr grossen Kähnen ähneln und ihrer Segelfertigkeit wegen berühmt sind. Die Lagerstätte der Seeschiffe findet man erst im Rummelhafen, der in seiner nordwestlichen Verlängerung, die bis zur Landungsbrücke der niederelbischen und überseeischen Dampfschiffe reicht, als Jonashafen bezeichnet wird. Auf dieser sehr ausgedehnten und breiten Wasserstrecke liegen die grossen Zwei- und Dreimaster in drei Reihen nebeneinander den Strom entlang. Eine Fahrt in kleiner grüner Barke durch die unabsehbaren Reihen dieser Kolosse, vorüber an den schwarzen Riesenleibern der überseeischen Räder- und Schraubendampfschiffe, deren grösste dem meerbeherrschenden England gehören, macht auf den Binnenländer, dem Alles neu erscheint, einen unbeschreiblichen Eindruck, und belehrt überdies Jeden über Hamburgs Seehandelsgrösse und wahrhaft weltstädtische Bedeutung. Unter den 600 bis 800 Schiffen, die während der belebtesten Zeit des Jahres hier vor Anker liegen, werden (etwa mit Ausnahme von China und Japan) so ziemlich alle handeltreibenden Nationen vertreten sein. Ein schöner Sonntagsmorgen zeigt uns an den Mastenspitzen der Schiffe eine ganze Flaggenkarte, denn der Seemann pflegt an Sonn- und Feiertagen das schwanke Holzhaus, dessen kupferbeschlagner Kiel ihn über Meer trägt, mit den Farben zu schmükken, an welche sein Geburts- oder Heimatland, die Nation, deren Sohn er sich nennt, grosse Erinnrungen knüpft. An solchen Tagen sieht man in Hamburgs Hafen über dem Mastenwalde, welchen die grauweissen Bauschungen der halbgereffiten, im Winde leis flatternden Segel halb verdecken, neben dem englischen Andreaskreuze die holländische und die französische Trikolore, neben den Flaggen Dänemarks, Schwedens und Russlands den preussischen Adler und die Farben der alten hanseatischen Seefahrer; aber auch die Fahnen Portugals, Spaniens, Italiens und der Barbareskenstaaten sehen wir hier entfaltet, sowie das reizvolle nordamerikanische Banner mit seinen Silbersternen, welches von den uns weniger bekannten Flaggen der südamerikanischen Republiken lustig umflattert wird. Predigt dieses Flaggengewimmel schon laut genug den Weltverkehr Hamburgs, so lernt man die Weltstadt vollends kennen, wenn man quer über den Strom rudert um unfern dem Hafenthore den Kai zu besteigen. Nicht das lebhafte Volksgewühl ist es, was uns da die Weltstadt verräth, sondern das Durcheinander aller Nationen, diese bunteste Manchfaltigkeit von Völkerfysiognomien, die hier unser Auge so reich beschäftigt und so seltsam fesselt. — Genüber dem äussersten Ende des Jonashafens erhebt sich eine mit schönen Baumanlagen versehene Höhe, zu welcher breite gewundene Wege emporführen. Diese Höhe, deren Fläche abgeplattet und von gusseisernem Geländer eingefasst ist, heisst „Stintfang“ oder „Elbhöhe.“ Von ihrem Plateau herab hat man die schönste und umfassendste Aussicht auf den belebten Strom, auf die grünen Elbinseln, auf das nahe Altona mit seinem Hafen, auf das Schiffgewimmel der Hamburger Häfen und endlich auf das unermessliche Häusermeer der gewaltigen Stadt mit den hohen schlanken Kirchthürmen. Im Südosten wird dieses grossartige Landschaftgemälde begrenzt durch den hohen Rundthurm der Stadtwasserkunst, dessen stumpfe Fläche stets in die schwarzen Schleier einer Rauchwolke gehüllt ist.

Bis in unser Jahrhundert besass Hamburg eine Reihe älterer Kirchen, die als Beispiele der im nordischen Kirchenbau der Mittelalterzeiten vorherrschenden Backsteinarchitektur einen gewissen Rang nahmen. Die Fenster dieser Backsteinkirchen hatten tief ausgehöhlte Gliederungen und schlanke Säulchen von beträchtlicher Höhe, die gänzlich aus Ziegelmaterial hergestellt waren. Diese Kirchen aber erlitten meist Zerstörung. 1806 verschwand der Dom, 1829 die Johanniskirche,

beide aus dem 13. Jahrh. 1842 ging die Nikolaikirche (von 1164) ganz, die Petrikirche aus 12. und 15. Jahrh. bestentheils unter. Nur zwei alte Kirchen verblieben, deren ursprünglicher Karakter freilich verwischt ist. Von den Kirchenkunstwerken des 14. und 15. Jahrh. ist schon zuzeiten der Reformationspurifikationen das Meiste verlorengegangen; das Wenige, was man davon noch gewahrt, beschränkt sich auf das neusterzeit Wiederhervorgesuchte und Replacirte. Die meisten Bilder und anderweiten Kunstwerke, womit die kahlgerupften Kirchen aufs Neue (freilich immer nur stellenweis und gelegentlich von Einzelpersonen, von Aemtern oder Brüderschaften) verziert wurden, entstammen dem 16. und 17. Jahrh. Oft findet man in einer und derselben Kirche Gegenstände der Kunst aus fünf Jahrhunderten beisammen, die allerverschiedensten Sachen von Werth und Unwerth. Bei dem Anwachsen der Gemeinden und bei dem vermehrten Zulauf zu den Predigten musste mehr Platz geschaffen werden durch Herstellung von Emporen, Gestühlen und Sitzen, wodurch denn überhaupt nicht viel Raum für Kunstwerke verblieb, während die sich einstellenden noch gar häufig von den Einbauen und Gestühleinrichtungen verdeckt wurden.

Die Nikolaikirche, wozu man 1846 neuen Grund gelegt, wird sich künftig als Hamburgs Haupt- und Staatskirche darstellen. Ihr Neubau aus Stein ersteht in reinster Gothik nach dem Plane des englischen Architekten Gilbert Scott. Es wird ein Dom von fast 300′ Länge, der mit einem riesigen Himmelswegweiser, einem reichgermanischen Thurme von 450′ Höhe, bekrönt wird. Der Bau ist [1854] bereits soweit vorgeschritten, dass das Schiff der Kirche mit einem Theile der Wölbung, das Hauptportal und die über und neben demselben sich erhebenden schönverzierten Spitzen fast vollendet sind. Leider hat man sich aber von vornherein im Kostenanschlag verrechnet. Für Herstellung der Kirche nebst dem bis zum letzten Sandsteinknaufe gothisch durchzuführenden Thurme, der modellgerecht ausgeführt Hamburgs herrlichster Schmuck würde, hat man nämlich im Ganzen mit 1,250,000 Mark Cour. auszukommen geglaubt! Nun aber sind bereits 912,000 Mark Cour. verausgabt, während die Kirche noch nicht halb fertig und die Thurmpyramide noch gar nicht in Angriff genommen ist! Eine durch den Senat veranlasste Revision des Bauanschlages ergibt, dass zur Vollendung des Baues wenigstens 2,604,000 Mark erforderlich sind, von welcher Summe die Kirche allein, ohne Thurm, im Ganzen 2,027,000 Mark, also mit Abzug der schon verwendeten Summe von jetzt an noch 1,115,000 Mark verschlingen würde. Inzwischen ist die Vollendung dieser Kirche eine Ehrensache für Hamburg geworden.

Die Petrikirche hat ihre Wiederherstellung durch Chateauneuf und Fersenfeld erfahren. Dem grossen Brande ist die Krone ihres Thurmes erlegen, welcher, 445′ hoch, als die schlankste und zierlichste Backsteinpyramide, die je zum Himmel stieg, Hamburgs Zierde bildete. „Unsre Petrithurmruine", schrieb man schon Ende Dezembers 1842, „an der gleich nach dem Brande mit rastlosem Eifer gearbeitet ward, ist soweit ausgebaut, dass der Wächter oben seine Geschäfte wieder verrichten kann. Sieben Glocken, die einzig geretteten von 33, welche früher auf dem Thurme waren, sind aufgehangen, sodass wieder die Stunde angeschlagen und zum Gottesdienst in der benachbarten Aula des Johanneums geläutet werden kann. Am 25. Dezember, Mittags, wurden sie zum Erstenmal wieder gebraucht." Im J. 1845 sah man im Interimslokal der patriotischen Gesellschaft das von einem Hamburger Zimmermeister gearbeitete Modell, wonach der neue Spitzthurm von St. Petri in Holz ausgeführt werden sollte. „Der Thurm", ward damals berichtet, „wird den abgebrannten um 55′ an Höhe überbieten, und auch die Besteigung wird gegen die frühere Art den Vorzug haben, dass bis zur äussersten Spitze eine Wendeltreppe führt, während früher Leitern das nicht ungefährliche Hilfsmittel dazu abgaben. Nach aussen wird die Pyramide eine angemessne Bekleidung erhalten, um gegen Flugfeuer eines etwaigen Häuserbrandes gesichert zu sein." 1844 ward die Petrikirche durch den Hamburger Künstlerverein mit einem grossen Glasgemälde beschenkt, welches den wasserwandelnden Heiland zum Gegenstand und den Schmelzmaler Wilde zum Autor hat. Der Taufstein der Kirche ist ein Werk Ernst Bandels. Aus früherer Zeit finden sich in der Kirche noch Bildnisse des h. Ansgarius und der Reformatoren. Ein grosses Gemälde von Martin de Vos, durch Bernd Möller gestiftet 1578, mit den Darstellungen der Kindersegnung, der Jesutaufe im Jordan und der Johannispredigt, ist wie so vieles Schöne dieser Kirche im grossen Brande untergegangen. Dies grosse Epitaf, das eine ganze Wand einnahm, war das Reichste und Kostbarste aller Epitafien der schmuckvollen Kirche. Viele der übrigen Epitafgemälde mögen ebenfalls Arbeiten des Martin de Vos gewesen sein, wenigstens waren sie Stiftwerke seiner belgischen Landsleute, die sich 1572 nach Hamburg geflüchtet hatten. (Vergl. Filipp Limmers Bericht in Nr. 8 des Deutschen Kunstblattes 1852.)

Die Katharinenkirche von 1565, mit 390′ hohem Thurme und einem 1854 durch Kaufmann Vorwerk gestifteten Prachtfenster. Dies Spitzbogenfenster von 45′ Höhe bei 14½′ Breite ist als eine der herrlichsten Leistungen heutiger Glasmalerei aus der Münchner Anstalt hervorgegangen. Das Gemälde ist nach einer Zeichnung Friedrich Overbecks durch den Münchner Meister Faustner ausgeführt, während sämmtliche Ornamente vom Inspektor der Münchner Anstalt, Max Ainmüller, herrühren. Der Rahmen des Bildes, bestimmt durch die Viertheilung des Fensters der Länge nach, gleicht einem Tabernakel, durch dessen schlanke Gewölbträger hindurch man die vorgestellte Handlung sieht. Das Tabernakel steht auf einem durch Maaswerk in vier Felder getheilten Sockel, darauf Edelsteine in Gold zu prangen scheinen; es ist dreitheilig, mit einem breiten und hohen Mittelgiebel und zwei schmälern und niedrigern Nebengiebeln, dazu mit schlanken Pyramiden und Fialen. Es scheint ganz von Gold und hat nur ein Paar silberner Fialennischen und auf dem Hauptgiebel einen silbernen Kamm mit buntem Edelsteinbesatz; an den Wölbungen glänzen goldne Sterne auf dunkelrothem Grunde. Man kann sich keine zu grosse Vorstellung von der prächtigen Wirkung dieses Rahmens machen, zumal die Ornamentformen mit grosser Strenge und feinem Geschmack gezeichnet sind. Das Bild selbst hat einen neuen, wenigstens höchst selten behandelten Gegenstand: Kristus, der die Jünger beten lehrt. In heiterer Landschaft, deren Fluss und Berge das Auge in weite Ferne ziehen, deren Bäume und Felsen den Vorgrund beschatten, und über welcher der Himmel mit sanftem Blau sich lagert, das höher hinauf und über dem Tabernakel in tiefstes Dunkel sich verliert, kniet Kristus auf einem Felsenvorsprunge und betet mit verschlungnen Händen, halb aufblickend, das Vaterunser. Um ihn herum stehen und knien die Jünger, welche mit dem Ausdruck verschiedner Empfindungen den Worten folgen, die von den Meisterlippen schweben, — Johannes innig mitbetend, Petrus aufgeregt, als woll' er dies heilige Gebet allerwelt verkünden, Andre in sich versunken, Jakobus der Jüngre (fast ein Kind hier) ganz hingegeben, Judas mit zweifelhafter Theilnahme an einen Baum gelehnt. Sehr geschickt sind die Figuren so in die vier Abtheilungen des Fensters gebracht, dass Kristus (einen nur theilweis sichtbaren Apostelkopf abgerechnet) eine derselben allein einnimmt, die Apostel, je vier oder drei, die andern einnehmen, dass die Fensterstöcke keine der Gestalten auf störende Weise unterbrechen und dass doch die ganze Anordnung nicht im Mindesten gesucht oder gezwungen erscheint. Die Zeichnung sowol der Karaktere als der Körper- und Gewandformen stellt sich als eine sehr edle heraus und in der Zusammenstellung von äusserst einfachen und bescheidnen mit glänzenden brennenden Farben ist eine wolthuende Harmonie erzielt.

Die Jakobikirche, ein Baumosaik von 1580, 1732, 1810 und 1827, mit einigen Gemälden und einem Marmordenkmal, wo der Papst mit dreifacher Krone in der Hölle sitzt.

Die Michaeliskirche, erbaut von Sonnin 1762—86, mit pfeilerlosem Innern und 456′ hohem Thurme, welcher natürlich weitreichende Aussicht gewährt. In dieser Kirche schaut man Denktafeln für die in Deutschlands Befreiungskampfe gefallnen Hanseaten.

Die Paulikirche der gleichnamigen Vorstadt. Neubau.

Der Judentempel, Prachtbau von Wülbern aus den Jahren 1842—44.

Das allgemeine Krankenhaus in der Vorstadt St. Georg, weltbekannt als eine der ersten Musteranstalten dieser Art, Bauwerk von Wimmel 1821, mit Kirche, worin sich ein Altarbild von Friedrich Overbeck befindet. Es schildert den betenden Krist am Oelberge, in dessen Stellung und Bewegung sich die Worte: „Vater, lass diesen Kelch an mir vorübergehen!" auf das Empfundenste aussprechen. Der Engel hat etwas Missfälliges; dagegen entzücken die Köpfe des Johannes und Jakobus, die meisterhaft schön und ausdrucksvoll sind, wenn auch der grosse tiefe Ernst einem zarten aber reinen Gefühl etwas geopfert ist.

Das Schauspielhaus in der Dammthorstrasse, Bauwerk aus dem Jahr 1826, nach Schinkels Entwurf.

Das Johanneum, ursprünglich eine Gründung Bugenhagens, jetzt ein grossartiger, Gelehrtenschule (Gymnasium), Realschule und Stadtbibliothek umfassender Gebäudekomplex auf der Stelle des 1829 abgebrochnen Johannisdomes. Die Errichtung dieser zusammenhängenden bildungsanstaltlichen Gebäude war gemeinsames Werk der Baumeister Wimmel und Forsmann. Im Frühling 1837 begann die Grundgrabung; um Weihnacht desselben Jahrs waren die Aufbaue schon unter Dach gebracht, doch währte die Vollendung des Ganzen mit seinen verschiedenartigen Innereinrichtungen bis ins Jahr 1840, in welchem am 5. Mai die feierliche Einweihung erfolgte. Die oft in öffentliche Erwähnung kommende Aula des Johanneums, näm-

lich das zu Feierlichkeiten sowol für das akademische Gymnasium als für beide Schulen bestimmte Lokal, nimmt den grössten Theil des Obergestocks in dem für die Gelehrtenschule erbauten Flügel ein. Es ist ein Saal von 85′ Länge bei 40′ Breite und 26′ Höhe, von zweckmäsigster Einrichtung und selbst mit Büstenausschmuck. Ueber dem Hauptkatheder sieht man das Bildniss Bugenhagens, des Begründers der hiesigen protestantischen Lehranstalten. Ein um 10′ erhöhter Platz, beiden Kathedern genüber, dient dem Musikchor. [Vergl. *Ansichten und Baurisse der neuen Gebäude für Hamburgs öffentliche Bildungsanstalten, kurz beschrieben und in Verbindung mit dem Plan für die Aufstellung der Stadtbibliothek herausgegeben von den Bibliothekaren J. G. C. Lehmann und C. Petersen.* Hamb. 1840.] Die Bibliothek enthält 150,000 Bände und 5000 Handschriften; die Säle aber des Büchereibaues sind gross genug, um bequem eine auf 200,000 Bände gebrachte Bibliothek zu fassen. Unter den Handschriften finden sich manche miniirte von kunstgeschichtlichem Werth. Besonders wichtig erscheint (unter Nr. 85) ein Psalterium, welches von Frankfurt am Main, aus der Uffenbachschen Bibliothek, hiehergekommen und wahrscheinlich in der Rheingegend entstanden ist. Die Bilder dieser Psalterhandschrift in Grossacht, ziemlich zahlreich und stets eine ganze Seite einnehmend, geben durch ihre eigenthümlichen und schönen Motive erfreuliches Zeugniss für den Zustand der deutschen Malerei um 1200. Höchst ausgezeichnet sind die Initialen. [Vgl. Waagens „*Nachträge etc.*“ in Nr. 19 des Deutschen Kunstblattes 1850.] Dem Johanneum sind auch Sammlungen von Naturalien, Alterthümern, Münzen, Kupferstichen und Handzeichnungen einverleibt. Die Grundlage einer Sammlung „Hamburgischer Denkmäler“ bilden einige Epitafien und das Holzbild des heil. Anschar (*Ansgarius*) aus der ehmaligen Domkirche, sowie verschiedne Bildnisse berühmter Hamburger, welche — theils Oelbilder, theils Reliefstücke — aus frühern Tagen und verwandelten Oertlichkeiten gerettet sind. Der Stamm des vorhandnen Münzkabinets bildete sich im 18. Jahrh. Durch die Jakob Klamersche Schenkung einer Sammlung von 471 Gemmen und Kameen erweiterte sich das Münzkabinet zum Münz- und Steinkabinet. Mit der Lippertschen Daktyliothek und einem Abguss der medizeischen Venus sind einige durch Kauf und auf Schenkwegen erworbene Statuen und Büsten vereint worden. Auch für eine Sammlung germanischer Alterthümer ist Grundlage vorhanden, und zwar durch eine Anzahl norddeutscher Graburnen und Waffenstücke der Reckenzeit. Sehr beachtenswerth ist die durch die Herren O. C. Gädechens, W. te Kloot und F. L. Stuhlmann geordnete und zweckmäsig eingerichtete Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen. Diese nicht durch Umfang und Vollständigkeit, wol aber durch ausgezeichnete und seltene Stücke interessirende Sammlung ist zusammengesetzt aus den Vermächtnissen des jüngern J. C. Wolf und der Gebrüder Peter und Heinrich Simon. Von Erstem rührt auch eine umfassende Porträtsammlung, wozu sich noch die Arnold Schubacksche gesellt hat, worin eine besondre Abtheilung aus Porträten von Hamburgern besteht. — Höchst bedeutend ist die Naturaliensammlung im Johanneum. Den Grund dazu legte eine Schenkung des 1653 verst. Stadtfysikus Dr. Markard Schlegel. Hinzu kamen die Vermächtnisse der Bibliothekare David Schellhammer und Joh. Kr. Wolf, das Langermannsche Vermächtniss, die von Hentzcke geschenkten Naturalien in Weingeist, besonders aber die nicht unbedeutende Sammlung des 1783 verst. Dr. Isaak Grüno, eines Linnéschülers, welche das Admiralitätskolleg für die Stadtbibliothek ankaufte. Im J. 1831 trat hinzu die Naturaliensammlung der patriotischen Gesellschaft, mit Einschluss der Sammlung des Dr. J. F. Bolten; der bedeutendste Zuwachs aber erfolgte 1833 durch eine Sammlung von 1147 Vögeln, welche G. H. von Essen, dem sie 22,000 Mark B. gekostet hatte, der Stadtbibliothek testirte. Um 1840 folgten die Schenkungen von Amsinck (eine entomologische Sammlung) und von Ruperti (eine Suite mejikanischer Mineralien). Durch die Verbindungen Hamburgs mit allen Welttheilen hat sich das Naturalienkabinet der Stadt eines steten Wachsthums zu erfreuen.

Die Börse aus dem J. 1841, die im grossen Stadtbrande wunderbar verschont blieb, ein Prachtbau auf dem Adolfsplatze, mit Anwendung des Rundbogens gemeinsam geplant und ausgeführt vom Stadtbaumeister Karl Wimmel und dessen Hilfsarchitekten Forsmann. [Ueber Chateauneufs Börsenentwurf s. Nr. 49 des Stuttgarter Kunstblattes 1838.] An der Vorderseite Bildwerke von Kiss: Hammonia vom Genius der Schiffahrt unterwiesen und der Reichthum als Beschützer von Kunst und Wissenschaft. Die Börsenarkaden mit Sälen zu Auktionen und Ausstellungen. Hier auch das Lokal für die junge Schöpfung der „städtischen Gallerie.“ Der Arkadenbau ist in den allgemeinen Verhältnissen den bekannten Prokurazien Venedigs verwandt, und so gewährt er durch grosse und hohe Bogenfenster den Bildern ein sehr gutes, ja mehr als genügendes Licht.

Das Thaliatheater am Pferdemarkt, Bauwerk von Stammann und Meuron, aus dem J. 1843. — Die Tonhalle von 1844. — Die Sempersche Apotheke. — Das Haus der patriotischen Gesellschaft, Versuchswerk in Gothik von Theodor Bülau, vollendet 1847.

Das Bankgebäude am Eck des Adolfsplatzes und der Mühlenbrücke, Bauwerk aus dem J. 1844.

Der Basar am Jungfernstiege, kostbarer Privatprachtbau aus dem J. 1845, von Averdieck und Stiefvater. Vorhalle, Oktogon und Passage, 200′ lang, 31′ breit, mit gewölbter Glasdecke und einem grossen Saal unter dem Oktogon.

Das Postgebäude von 1846, stattlicher Bau von Chateauneuf, mit 140′ hohem Telegrafenthurm. (Vereinigungspunkt der taxis'schen, hannöverschen und sogen. schwedischen Posten.)

Zu den derzeit proschektirten Neubauten gehört ein der Grösse Hamburgs entsprechendes Rathhaus. Im grossen Brande ging bekanntlich das alte, aus dem 13. und 17. Jahrh. (1601) stammende, zugrunde. Der Platz für den Neubau liegt in der glänzendsten Gegend Neuhamburgs, nämlich der Börse genüber. Gegenwärtig [1854] sind Preise ausgeschrieben für den besten, geeignetsten Plan. Erhält der zu errichtende Bau die vorangeschlagne Ausdehnung, so wird Hamburg künftig wol das grösste Rathhaus, wenigstens das Grösste Deutschlands, besitzen. Die Summe, welche diesem Bau gewidmet wird, beträgt 1,900,000 Mark B., also nah eine Million preussischer Thaler. Im Verhältniss zur proschektirten Grösse des Baues und in Betracht der Ansprüche, die man hinsichtlich der Solidität desselben macht, ist diese Summe keine übertriebene; sie wird inzwischen für genügend gehalten. — Ein andres wichtiges Bauproschekt, die Errichtung eines Auswandrerhauses im grossen Stile des Bremerhaveners, ist Privatunternehmen. Die Oertlichkeit, welche dazu verwendet werden soll, ist von den Unternehmern bereits angekauft und befindet sich in der lebhaften, vom grossen Brande verschont gebliebenen Steinstrasse, welche noch ihre ganze althamburgische Fysiognomie behalten hat. Dies Einkehrhaus für die Wandrer ins Transatlantische wird also in der Nachbarschaft des Berlin-Hamburger Bahnhofes erstehn; es soll sowol als Logir- wie als Beköstigungshaus dienen und so umfänglich eingerichtet werden, dass es wenigstens 1500 Personen beherbergen kann.

Mehre der grossartigsten Wolthätigkeitsanstalten des Hamburgischen Freistaats liegen ausserhalb der Stadt. Im Dorfe Horn (vor dem Steinthore) finden wir das Rauhe Haus zur Aufnahme und Erziehung verwahrloster Kinder, in Barmbeck das 1853 vollendete Armenhaus und in Eimsbüttel (vor dem Dammthore) das ebenfalls jüngst gebaute Schröderstift. Das Barmbecker Armen- und Arbeitshaus stellt sich als ein in jeder Hinsicht musterhaft und geschmackvoll eingerichtetes Gebäude dar, das in der Front ungefähr 480′ misst und ausser dem Verwaltungsgebäude und den Wohnungen für den Oekonomen, Arzt und Prediger, eine Kirche und die weitesten Räumlichkeiten für Kranke, Sieche und Schwache enthält, wozu sich noch die sehr schönen und lichten Arbeitsäle gesellen. Der Betsaal kann 800 Personen fassen. Zur Unterbringung der siechen und schwachen Männer stehen acht Säle bereit mit je 24 Betten; dazu kommen noch zwei Säle mit 12 Betten für wirklich erkrankte Männer, zwei Zimmer für ansteckende Krankheiten und zwei vollkommen eingerichtete Badgemächer. Ebensoviele, in ganz gleicher Weise eingerichtete Räumlichkeiten enthält das grossartige Institut für Frauen. Für die Männer gibt es sechs Arbeitsäle, welche 48 Personen bequem raumgewähren, darüber ebensoviele Schlafsäle mit 48 Betten. Der für arbeitfähige Frauen bestimmte Flügel des Gebäudes enthält fünf Arbeitsäle zu 48 Personen, und darüber wieder ebensoviele Schlafsäle. Auch ein Schulgebäude, 120′ lang, 48′ tief, zweistöckig und für 120 Schüler eingerichtet, befindet sich bei diesem neuen *Werk- und Armenhause*. Die ganze Anstalt soll von der hamburgischen Gaskompagnie mit Gas erleuchtet und dann auch von der grossen Stadtwasserkunst mit Pindars Bestem versorgt werden. In dems. Jahr, 1853, ward das *Schröderstift* eröffnet, jene mustergiltige Anstalt zu Eimsbüttel, welche der Bestimmung dient, unbemittelten Personen, auch ganzen Familien Asyl zu gewähren. Entstehung und Namen verdankt das Stift einem Manne, der gesegnet mit reichsten Mitteln eine Million seines irdischen Besitzes so edlem Zwecke opferte. Es enthält in seinen grossen, elegant (ja bleibt man besagter Bestimmung gedenk, fast luxuriös) eingerichteten Räumlichkeiten eine Menge netter reinlicher Wohnungen, die nichts zu wünschen übriglassen. Selbst für eine Kapelle zur Erbauung der Bewohner der Anstalt ist gesorgt. Diese Kapelle ist im reizendsten Stil erbaut, besitzt eine zierlich mit buntem Glas ausgelegte Kuppel und buntgeschmückte Fenster und stellt sich damit als einer der heitersten Tempel des germanischen Nordens heraus. Das ganze Stift ist mit Gartenanlagen englischen Geschmacks umge-

ben; auch erhält jede hier aufgenommne Familie ein Stück Land zur Bearbeitung und Nutzniessung.

Von öffentlichen Ehrendenkmalen Hamburgs lässt sich wenig berichten. Nur das Monument Repsolds auf dem Platze vor der Sternwarte, mit erzgegossner Kolossalbüste von Otto Sigmund Runge, verdient bis jetzt Anzeichnung.

Eine öffentliche Gemäldegallerie hat sich in Hamburg erst 1850 eröffnet. Den ersten Anlass zu dieser Musealanlage gab die testamentarische Verfügung des Fräuleins Susette Sillem, welche ihr wolgewähltes Kabinet neuerer Bilder zur künftigen Begründung einer öff. Gallerie bestimmte, worauf zu solchem Zwecke im J. 1846 mehre Privatpersonen einzelne Bilder schenkten und der Kunstverein den Beschluss fasste, mindestens jeden zweiten Jahrs ein Gemälde für die Gallerie zu bestimmen. Jedoch erst durch ein neues Vermächtniss einer Anzahl Bilder, welche Hartwig Hesse, ein durch Wolthätigkeit noch mehr als durch Kunstsinn ausgezeichneter Mann, der künftigen Gallerie testirte, wurden Senat und Kommerzdeputation auf Andringen des Kunstvereins veranlasst, über den sogen. Börsenarkaden ein passendes Lokal einzuräumen. Unter den jetzt vorhandnen Bildern, zwischen vierzig bis funfzig, vorfinden sich z. B.: *Cromwell am Sarge Karls I.* von Paul Delaroche (kleine Wiederholung des grössern Gemäldes, geschenkt durch Friedrich Stammann), *die Aufnahme eines Knaben im Waisenhause zu Harlem* von A. J. Ehnle (erstes Geschenk des Kunstvereins), *die römische Oebstlerin mit einem Mägdlein* vom Belgier Maes (Halbfigurenstück), *Puritaner auf der Morgenwacht* von Wilh. Kamphausen (Geschenk vom Kunstverein 1852), Genrelandschaften von Kauffmann, Landschaften von Lapito, Hellemans und Verreyt, Bautenstücke von Ainmüller, Bayer und A. Hermann.

In den Häusern der Herren Nikolaus Hudtwalcker und J. C. A. Western gewählte Sammlungen älterer, besonders niederländischer Meister. Sodann in den Häusern der Herren Gottlieb und Martin Johann Jenisch, des Dr. August Abendroth und Andrer kostbare Sammlungen neuerer und neuster Bilder. [In dem mit Thorwaldsens Alexanderzuge geschmückten Saale des Abendrothschen Hauses, eines palastähnlichen gediegenen Baues von Chateauneuf, zwei mythische Fresken von der Hand Erwin Speckters, welcher Spätjahrs 1835 vor Beendung des zweiten Bildes verstarb, und eine Marmorstatue der Penelope, eine edle und sehr eigenthümlich schöne Gestalt, welche Adolf Jerichau um 1845 zu Rom schuf.] — Im Besitze Dr. Lappenbergs ein Gemälde von Jakob Gensler (Blankeneser Spinnerinnen) und eine grosse fantasiereiche Sepiazeichnung von Ed. Steinle, den Menschen darstellend, welcher das Kreuz umklammernd Schutz sucht gegen die Versuchungen der Sinnenlust und der Hoffart. — Bei Professor Wurm zwei Idealbilder albanischer Gebirgierinnen von Erwin Speckter aus dem J. 1832. — In der Villa Sievekings, einem Bauwerk von Chateauneuf, Specktersche Fresken aus d. J. 1830. An der Decke das Kabinets bändigt Amor triumfirend die Elemente; in den Tagzeiten rings an den Wänden bewegt sich der freie Kreislauf der Natur; den Endpunkt bildet die Verherrlichung der Liebe in der edlern Sfäre der Menschen und Götter, dargestellt im Amor, der die Psyche umschlungen hält.

Unter einer Menge von Vereinen, welche in Hamburg für die verschiedensten Zwecke wirken, heben sich für uns hervor: die patriotische Gesellschaft, gegründet 1765 zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe, jetzt bedeutsam durch förderndste Vereinsthätigkeit für nützliche Staatsanstalten und für alles Gemeinwohl, mit eignem (durch Th. Bülau erbauten) Gesellschafthause und einer Bibliothek von 40,000 Bänden; der Künstlerverein, gestiftet 1832; der naturwissenschaftliche Verein seit 1837; der Verein für Hamburgische Geschichte seit 1839, welcher durch einen Ausschuss die mannigfach interessanten *Hamburgischen Münzen und Medaillen* in einem mit eingedruckten Kupferstichen erscheinenden Werke (unter Redaktion von *O. C. Gaedechens*) bekanntmacht; die musikalische Akademie und die Liedertafel, letzte seit 1839; der Bildungsverein für Arbeiter seit 1844; endlich der Kunstverein, dessen jetzige Gestaltung von 1847 datirt. [Ueber Letzten s. Weiteres im Art. „Kunstvereine."]

Hamburger Künstler. — Nicht unansehnlich ist die Anzahl der Künstler, welchen Hamburg das Leben oder das Oel zum Leben gegeben hat. Maler, Zeichner und Nachbildner sind es, welche den überwiegendsten Theil der Hamburgischen Künstler bilden. Wir sind nicht gemeint, einen Schiffskatalog derselben zu geben; für solchen sorgt jetzt ein Ausschuss des Vereins für hamburgische Geschichte, welcher 1854 mit dem ersten Bande eines *Hamburgischen Künstlerlexikons* hervorgetreten ist. Nur einige Namen des verwichnen und des laufenden Jahrhunderts mögen hier Nennung finden.

Balthasar Denner, * 1685 zu Hamburg, † 1749 zu Rostock. Berühmter Bildnisser, peinlicher Naturkopist.

Johann Rundt, niedergelassen zu Hamburg 1711, † daselbst 1750. Ein schwacher Lairessist, der die fürchterliche kolossalfigürliche „Verklärung Kristi“ gemalt hat, welche in der Kirche zu Wandsbeck parademacht. Ein Spötter schrieb diesem schauerlich zeichnenden Farbenrecken die kaustische Grabschrift:

Ja ruhe, Johann Rundt:
Was du gemalt, ist Schund!

Kristian Ludwig v. Hagedorn, * 1717 zu Hamburg, der Bruder Friedrichs v. Hagedorn, des muntern Liederdichters, Diplomat, Kunstschriftsteller und Künstler, von dessen Begabung verschiedne Folgen malerischer Radirungen von Landschaften und Karakterköpfen zeugen. Starb als Akademiedirektor zu Dresden 1780.

Otto Filipp Runge, aus Wolgast in Neuvorpommern, 34jährig verst. zu Hamburg 1810. Ein Strebegeist romantischer Richtung, welcher in den Jahren 1801 bis 1804 zu Dresden die förderndsten Anregungen empfing, dem aber das Schicksal die Jahre zu kurz maas, als dass er zu voller Reifung, zu eigentlicher Vollendung in farbenbildender Kunst hätte gelangen können. Von seinen Strebungen zeugen ausser wenigen Gemälden eine ansehnliche Reihe poesievoller Zeichnungen und sein Schriften- und Briefnachlass, welchen die brüderliche Liebe 1841 in zwei Bänden veröffentlicht hat.

Fr. K. Gröger, * 1766 zu Plön in Holstein, nach Besuchen der Hauptstädte Berlin, Dresden, Paris und Kopenhagen mit grossem Erfolg als porträtirender Oelmaler zu Hamburg thätig. Ein von der Schneiderbank zur Kunst Aufgestiegner, hat er als karaktertreffender, zugleich auf ein warmes glühendes Kolorit sich verstehender Bildnissmaler länger dauernden Namen errungen. Durch einige Blätter ist er auch als Steinzeichner bekannt.

Aldenrath, ein Kleinbildnisser, der in engster Freundschaft mit Fr. K. Gröger zu Hamburg wirkte. Auch er steinzeichnete Manches, was durch die Herterich-Specktersche Anstalt in die Welt geliefert ward.

Gerdt Hardorff, * 1769 zu Hamburg, Geschicht- und Bildnissmaler, auch Radirer von Karakterköpfen, Vater eines Kunstsohnes und erster Lehrer Jakob Genslers (bis 1824).

Kristof Suhr, * 1771 zu Hamburg, Geschichtmaler, Bildnisser, Landschafter, Volks- und Trachtenzeichner. Mit seinem jüngern Bruder Cornelius Suhr besonders namhaft durch die Einführung der optischen Rundgemälde.

Heinrich Joachim Herterich, * 1772 zu Hamburg, porträtirender Pastellmaler und Miniaturist, auch Landschaftzeichner, Kupferätzer und Lithograf. Im J. 1818 verband er sich mit dem sehr kunstbefreundeten, aber nicht kunstübenden Geschäftsmann *Joh. Michael Speckter*, dem Vater Erwin und Otto Speckters, zur Anlage einer Steindruckerei, welche als die erste in Norddeutschland erstand. Während der Belagrung Hamburgs im Winter 1813—14 wohnte Herterich zugleich mit der Familie Speckter in dem asylgebenden Hause des gemäldesammelnden Bankiers J. S. Dehn zu Altona; dieses Zusammenleben führte den Knaben Erwin Speckter ganze Tage in Herterichs Arbeitzimmer, wo er aus dessen Hand die ersten Pastellfarben empfing, wie denn Herterich auch später dem jungen Erwin fördernd zurseitestand.

Siegfried Bendixen und Rudolf Hardorff, tüchtige Naturschilderer.

Andreas Borum, * 1800 zu Hamburg, † 1853 zu München, wo er seit 1825 gewirkt hatte. Ein Handwerkerssohn; namhafter Steinzeichner nach *Dominik Quaglio, Karl Rottmann* und *Karl Friedr. Lessing.*

Julius Karl Milde, * 1803 zu Hamburg, Maler und Steinzeichner, allbekannt als Herausgeber lübischer Kunstdenkmale. Im Sommer 1825 kam Milde in Gesellschaft Erwin Speckters nach München, um sich hier gleich dem Jugendfreunde für die Geschichtmalerei vorzubereiten. Inzwischen versuchte er sich in den verschiedensten Zweigen der Malerei und wandte sich daneben auch der aufblühenden Lithografie zu. Später führte ihn seine Neigung nach Lübeck, wo er sich festsetzte und eifrig für Herausgabe der *„Denkmäler bildender Kunst zu Lübeck“* wirkte. Die erste Begeistrung für die lübischen Denkmale schöpfte er im J. 1823, als er mit Erwin Speckter in den Sommermonden die alte Hansastadt besuchte. Das Dombild von Memling war eben damals durch Rumohr zu Ehren gekommen. Die lübecker Welt und auch Reisende betrachteten es als eine neue Entdeckung. Die beiden jungen Freunde kopirten einige Gruppen in Oel. Rumohr, der sie bald bei der Arbeit besuchte, bald auf Rothenhausen sie bei sich sah, forderte sie auf, eine Probe auf Stein zu zeichnen, deren Bekanntmachung durchs Morgenblatt er übernahm. (Bekanntlich

wurde später, unter Mildes Mitbetheiligung, die vollständige lithogr. Nachbildung des Ganzen durch Erwin und Otto Speckter besorgt.)

Julius Oldach, * 1804 zu Hamburg, † 1830 zu München, einer der hoffnunggebendsten Jünger des Meisters *Peter Cornelius*. Zu seinen vielversprechenden Proben im Geschichtfache zählte eine Komposition nach dem Nibelungenliede, welche des prüfenden Grossmeisters ganze Achtung herausforderte. Das letzte mit zitternder Hand ausgeführte Gemälde des viel zu früh Verblichnen betraf die Heimkehr Hermanns und Dorotheens nach Göthes poetischer Erzählung.

Kristian Ernst Bernhard Morgenstern, * 1805 zu Hamburg, berühmter Landschafter, der anfangs unter Leitung des Professors *Suhr* stand, dann aber bis 1827 bei *Siegfried Bendixen* bedeutend sich weiterbildete. Nach einer norwegischen Studienreise sah er die Vaterstadt Ende 1828 wieder, worauf er folgenden Jahrs nach München übersiedelte. Seitdem ist die bairische Metropole der Kunst sein Hauptsitz geblieben.

Adolf Friedrich Vollmer, * 1806 zu Hamburg, berühmter Landschafter und Seemaler. Er besuchte 1833 München, machte Naturstudien im Salzkammergut und in Tirol sowie im Lombardisch-Venezianischen, weilte dann wieder in der Kunstmetropole Baierns und kam nach sechsjährigem Aussenbleiben 1839 in die Vaterstadt zurück. Nach einigen reizenden Naturstücken aus dem Tirolischen und Salzburgischen brachte er Naturschildrungen aus Italien und die ausgezeichnet schöne lebenvolle Darstellung eines Morgens an der Seeküste. Wir sehen am Strand liegende und abfahrende Schiffe, während die Sonne am Horizonte, der zartem Schleier gleichend sich von den Stralen röthlich färbt, die Nebel zertheilt. Meisterlich ist die perspektivische Wasserfläche, meisterlich das Kräuseln der Wellen behandelt. 1839 sah man zu München seine Ansicht des grossen Kanals Venedigs, ein festlich glänzendes Farbenwerk. Dann brachte er mehre Ansichten des seeseitigen Hamburgs und verschiedne Marinen und Landschaften aus nordalbingischem Bereich. (Blankeneser Strandbilder, Abendlandschaft im Sachsenwalde etc.) In seinen immer anziehenden Stücken herrscht eine besondre Schöne und Kläre des Tons. Seine Seebilder zumal lassen ihn hohen Rang nehmen unter den vielen glänzenden Kräften heutzeitiger Naturmalerei. Auch als Radirer kennt man Adolf Vollmer, durch Beiträge von Landschaft- und Seeblättern zu den *Radirungen hamburgischer Künstler* (1839, 1842) und durch das in Lorrainweise radirte Blatt mit dem Canal grande im *Album deutscher Künstler* (1840).

Erwin Speckter, * 1806 zu Hamburg, der ältere Sohn des aus Uthlede im Hannoverschen gebürtigen Geschäftsmannes, Blättersammlers und Steindruckereibegründers Johann Michael Speckter. Der Vater, der einst unter Leitung des Architekten Sonnin, dann auf der Handlungsakademie von Büsch und Ebeling und auf dem hamburgischen Gymnasium sich für das Studium der Mathematik vorbereitet und endlich einer kaufmännischen Genossenschaft sich verbunden hatte, war, ohne selbst ausübender Künstler zu sein, durch seine stets vorwiegende Kunstneigung dahin gelangt, als ein Vertreter der Kunstinteressen für Hamburg zu wirken. Sein sehnlicher Wunsch war, dass ein Talent, das nicht erworben, sondern angeboren wird, seine Söhne Erwin und Otto einst in das gelobte Land einführen möchte, welches ihm selbst zu betreten nicht vergönnt war. Die ersten Farben zu Versuchen im Malen erhielt der Knabe Erwin bei dem Pastellmaler Heinrich Herterich, als dieser Künstler mit der ihm befreundeten Familie während Hamburgs Belagrung 1813—14 im Dehnschen Hause zu Altona weilte. Anstalten, welche eine genügende künstlerische Vorbereitung gewährt hätten, waren damals in Hamburg nur erst im Werden. Selbst die Aneignung der nöthigsten Fertigkeiten war gutentheils dem eigenen Trieb überlassen, den inzwischen ein äusserer Umstand spornte. Als sein Vater im J. 1818 in Verbindung mit Herterich eine Steindruckerei errichtete, versuchte sich Erwin in Porträten, auch in Zeichnungen zum Reineke Fuchs. Was den übrigen Unterricht anlangt, so war Erwin um 1815 der Privatschule Leonhard Wächters (Veit Webers) übergeben. Dies Institut ist für ihn wichtig und wolthätig geworden, weniger durch die Summe hier erlangten positiven Wissens, als durch die Entwicklung seines lebhaften Fassungsvermögens und durch die Ausbildung des Sinnes für alles Rechte und Edle. Zusammenkünfte mit mehren Altersgenossen verschiedner Bestimmung in einer Abendgesellschaft, wo ein ernster religiöser, etwas ängstlicher Ton herrschte, und die jenerzeit von den Hochschulen auf die übrigen Schulen rückwirkende deutsche Richtung, welche durch häufige Besuche Jenenser Studenten im älterlichen Hause besonders genährt ward, konnten für die erste Periode seiner Kunstversuche nicht ohne Bedeutung bleiben. Dazu kamen noch die Traditionen von Otto Runges künstlerischem Karakter und die in befreundeten Familien aufbewahrten Arbeiten und

Entwürfe desselben. Eine alte Sitte in den hamburgischen Schulen gab Erwin den äussern Anlass zur Ausführung von Weihnachtwünschen, Arabesken zu neutestamentlichen Parabeln, mit freigelassnem Raum, um einen Spruch oder Liedervers einzutragen. Die Anregung war durch die Strixnerschen Steindrücke nach Dürers Randzeichnungen gegeben. Es ist wol kein Zweifel, dass diese seine Versuche zu den ersten gehören, die seitdem so beliebt gewordne und so glücklich ausgebildete Manier in Deutschland wieder zu erneuern. Des jungen Erwin und seiner nähern Freunde Lektüre gehörte grossentheils dem Kreise der romantischen Schule an; nicht allein die neuern Produktionen wurden gelesen, auch die alten Volkslieder, deren Poesieschatz durch Werke wie des Knaben Wunderhorn wiedergehoben ward. Daneben studirte er den Teuerdank und beschäftigte sich unablässig mit der Bibel, in welcher er sich vorzugsweis die Stoffe zu künftigen Kunstarbeiten anzeichnete. Infolge der Anregungen Rumohrs, der im Oktober 1822 aus Italien rückkehrend nach Hamburg gekommen, aufmachten sich die Gebrüder Erwin und Otto im Juni 1823, in Gesellschaft mit Julius Milde, zur Durchwandrung der deutschen Herzogthümer, wo sie die Denkmale alter Kunst aufsuchten und soviel abzeichneten, als ihnen gefiel. Auch das erste von Erwins Oelbildern, das Rathhaus zu Mölln, war bei ähnlicher Gelegenheit entstanden. Diesmal ward Schleswig, eigentlich der Altarschrein von Hans Brügman, das Ziel des Ausfluges. Vollständig überrascht schrieb Erwin an seine Schwester: *Ich wollte Dir über Harms' Predigt recht ausführlich schreiben, doch diesen Vorsatz hat Meister Hans Brügman in mir zunichte gemacht, denn seit ich dies Werk gesehen, weiss ich gar nicht mehr, wovon ich anders sprechen soll.* Im Juli und August 1823 waren Erwin und Julius Milde in Lübeck, wo sie das durch Rumohr wieder zu Ehren gekommne Dombild, ein Memlingwerk, studirten und einige Gruppen daraus in Oel kopirten. (Später besorgte Erwin mit seinem Bruder Otto eine vollständige Nachbildung des Ganzen in Steindruck.) Bald darauf ward Overbecks Oelbild, Kristi Einzug in Jerusalem, in Lübecks Marienkirche aufgestellt. Es war ein Zeichen guter Vorbedeutung, dass an die alten Meister ein einheimischer aus der Gegenwart sich reihte. Erwin sah das Bild mit einer Bewundrung, die ihn Jahre hindurch fast ausschliesslich erfüllte. In dieser Zeit machte er viele Studien nach der Natur, besonders solche Momente auffassend, wo das Seelenleben in Gebärden sich ausspricht; dazu übte er sein künstlerisches Denken in einer Art Tagebuch, das eine Fülle von Ideen für die Komposition darbot und freundliche Erinnrungen aus seiner Umgebung festhielt. Eh er die Vaterstadt auf längere Zeit verliess, hatte er ausser diesen Studien mehre gelungne Bildnisse in Oel gemalt, die ihn im Technischen förderten. Ueberdies machte er noch einen Abstecher nach Lüneburg, wo sich ähnliche Denkmälerausbeute, wie früher in Schleswig und Lübeck, ergab. Sommers 1825 ging er mit Julius Milde über Nürnberg und Bamberg nach München. Der Eindruck vom Overbeckschen Gemälde wirkte bei ihm noch immer nach, und so zog ihn in der bairischen Kunststadt vornehmlich die Overbeck verwandte, mit seltner Einfachheit und Innigkeit ausgebildete Richtung des Konrad Eberhard an. Peter Cornelius nahm ihn von Anfang an sehr freundlich auf, ohne ihn in vorgefassten Vorstellungen zu stören, wovon er voraussehen mochte, dass sie sich läutern würden. So ging Erwin fürs Erste seinen Weg. Sein ganzes damaliges Streben lief, wie er sich einmal brieflich ausdrückte, darauf hinaus: *dass er als Mensch wie als Künstler ein recht tüchtiger, ordentlicher, kristlicher Kerl werde.* In der Oelmalerei that er zu München verhältnissmäsig wenig. Er lieferte grosse, sehr ausgearbeitete, aber ohne den Gedanken an Farbenausführung gezeichnete Kartons, biblische Darstellungen in der strengen Entsagermanier, die bei ihm zum Grundsatz geworden war. Den Bedeutendsten dieser Kartons, die Erweckung des Lazarus, mit vielen dreiviertellebensgrossen Figuren, sandte er den Aeltern zu, beischreibend: *Es ist meine erste Arbeit; ja darum bitte ich Euch, gebt den Karton auf keinen Fall weg. Er ist mein genauester Freund, so wie der mich kennt, kennt mich kein Mensch.* — Peter Cornelius hatte unsern Erwin nicht aus dem Auge verloren. „An der Decke der Gallerie“, sagte ihm Cornelius einestags, „soll das Leben der bedeutendsten Künstler in Hauptmomenten dargestellt werden, ihnen habe ich den Fiesole bestimmt, für den Sie am besten sich eignen.“ Dies Wort traf ihn ganz eigenthümlich. *Es ist mir ungeheuer lieb*, schrieb er, *doch da müsste ich jedenfalls erst nach Italien gehen, um seine Sachen und sein Leben recht zu studiren; es ist wahr, ich habe den Fiesole sehr lieb, aber ich kenne ihn doch bis jetzt nur höchst unvollkommen.* — Gegen Ende seines Münchner Aufenthalts regte sich bei ihm erst die rechte Lust zum Malen, zumal aus der Vaterstadt der Auftrag eines „Kristus mit der Samariterin“ eingelaufen war. Der Entwurf dazu beschäftigte ihn sofort. *Zum Herbst*, schrieb er im Mai 1827, *will ich nach Hause und male es dann*

wahrscheinlich in Lübeck, angesichts des schönsten bis jetzt mir bekannten Oelbildes, fertig. Von Overbeck kann ich mehr lernen als hier. Hess sagt auch wie alle Andere, man könne das nie lehren, Jeder müsse es den guten Meistern selbst ablernen. — Spätjahrs 1827 kehrte Erwin mit Julius Oldach, der ihn auf einer Schweizer- und Rheinreise begleitet hatte, nach Hamburg zurück. Hier wurden nun von ihm mehre Kompositionen in Oel ausgeführt. Die erste derselben, der vom Syndikus Sieveking bestellte Heiland mit der Samariterin, gedieh zu einem Gemälde, das wol in der Landschaft wie auch in der Individualisirung der Apostel gelungen war, das aber in den Hauptfiguren durch ein störendes Bestreben, Abstraktes in Form und Farbe auszudrücken, ungenügend blieb. Ein zweites Bild, die Frauen am Grabe (im Besitz des Professors Wilda zu Breslau), bezeichnete für Erwin einen ungemeinen Fortschritt. Indem er der alten Manier allmälig sich entzog, war er zu dem Entschluss gelangt, den er sich früher nicht vergeben haben würde, den Reiz auch in die Farbe zu legen. Erfreulichen Kontrast zu seiner frühern, oft ungelenken Härte bildeten dann mehre Miniaturen aus der heil. Geschichte, die in den Besitz einer Frau kamen, deren freundliche Theilnahme an seinen Bestrebungen in dieser Zeit für die Entwicklung seines künstlerischen Bewusstseins und seines innern Lebens von besondrer Bedeutung ward und deren Züge auch in manchen seiner Darstellungen wiederklingen. Noch entschiedner zeigte sich die Lossagung von seiner frühern Weise in den Wandverzierungen, die er 1830 in einem Kabinet der Villa Sievekings malte. Der Stoff selbst, dem er sich zuwandte, war ihm ein neuer. An die Stelle der kristlichen Allegorien waren antike getreten. Hier bewährte sich denn, dass weder die Ideen des Cornelius noch die Anschauung der Antiken ohne Einfluss geblieben waren. Bei dieser Arbeit ward ihm der Genuss eines anregenden Gedankenaustausches und darauf basirten Zusammenwirkens mit seinem Freunde Chateauneuf, dem Baumeister der Villa, und zugleich die erste Gelegenheit, seine Kunst als Schmückerin und Verschönerin architektonischer Räume auszuüben. — Es war nun ausgemacht, dass Erwin nach Italien gehen sollte. Im Sept. 1830 ging die Reise über Berlin und Dresden nach München. Nicht ohne Besorgniss, wegen seines von Zeit zu Zeit ihn befallenden Asthma's, sahen die Seinen ihn scheiden. In Berlin, wo er krank ankam, ergriffen ihn zwar das Museum und die Bilder darin, aber es war hier seines Bleibens nicht. Er schrieb von hier: *Mehr als ein vom übrigen Leben gesondertes Künstlerleben bedarf der Künstler (wenigstens ich) zu seiner Ausbildung ein gesundes reges Volksleben.* Auch zu Dresden war sein Weilen nur ein kurzes. In der Gallerie beschränkte er sich auf Besicht einiger weniger Bilder, besonders venezianischer. Holbeins bürgermeisterliche Madonna erschien ihm als das angenehmste, vollkommenste altdeutsche Bild, das er noch gesehen. In Nürnberg erfreute er sich aufs Neue des Eindrucks „*der Stadt, so aus einem Guss, dass das Ganze wie ein Kunstwerk aus einer Periode, von einem Künstler sich darstellt.*“ Am 18. Oktober kam er, bei starkem Frost und leidend, in München an. Das süddeutsche Volksleben sagte dem aus dem Norden Wiederkehrenden diesmal noch mehr zu als erstesmal. Weniger konnt' er sich diesmal im Künstlertreiben zurechtfinden, obschon er mit offenen Armen als alter Bekannter sich aufgenommen sah. *Der Himmel weiss*, lautete sein briefliches Bekenntniss, *mir schmeckt das nicht mehr wie früher. Ich sehe, wie ich anders werde leben müssen, mehr auf mich beschränkt. Ich gehöre nicht zu diesem Verein, wo Jeder nur ein Theil des Ganzen ist; lieber will ich Allen Nichts oder auch Alles sein.* Nur mit Wenigen, voraus mit Kaulbach, fühlte er sich zu lebhafterem Austausch angezogen. Mächtig ergriff ihn die Glyptothek, die Schöpfung des Triumfators Cornelius. *Wäre Der nicht*, schrieb Erwin, *so könnte München (d. h. das der Maler) leicht in den Perrückenstil versinken.* Eine schmerzliche Erinnrung und trübe Ahnung führte ihn am Allerheiligentage 1830 an das frühe Grab seines Strebefreundes Julius Oldach. *Ohne Den*, lautet sein briefliches Wort, *konnt' ich mir München gar nicht denken. Lange musst' ich den nackten ungeschmückten Stein betrachten. Mir war, als müsst' ich ihn selbst, der unter dem Hügel ruht, heraussehen, ihn noch einmal lange, lange ansehen und Abschied von ihm nehmen.* Am 10. Nov. verliess er München. Zu Innsbruck sah er Maxens Kaisergrab; dann überschritt er die Alpen, schwerherzig scheidend von der deutschen Erde. Sein erster Ruhepunkt in der sonnigen Italia war Venedig. Hier begann er die fortlaufenden brieflichen Mittheilungen an die Seinen, welche seit 1846 unter dem Titel: „Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien“ gedruckt vorliegen und zu den interessantesten Schriftnachlässen zählen, die je von Künstlerfeder bekannt wurden. In lebendiger, durchweg anziehender, geistvoller Weise schreibt er von seinen Anschauungen, Empfindungen und Erlebnissen im Venedischen, Römischen und Napolitanischen, ebenso scharfes Auge bekundend für Natur und Menschen wie

für die Kunstwerke. Die durchhin jugendglühige naive Aussprache über Alles und Jedes ist der Zugpunkt, der die Speckterbriefe zu einem immer und immer wieder zur Lektüre reizenden Buch unsrer Kunstliteratur macht. Ebenso merkwürdige als treffende Urtheile finden sich darin über die damals zu Rom lebenden oder momentan dort weilenden deutschen Kunstkräfte (Overbeck und Cornelius, Bernhard Neher, Genelli, Nadorp, Nerly, Dräger, den Einzigen, dessen Kolorit wieder an die alten Venezianer erinnerte und den er 1833, zwei Jahre vor seinem eignen Tode, sterben sah und als Freund begrub). Ausser zahlreichen Skizzen, die er theils in den Museen, theils nach der Natur in Italien zeichnete, vollendete Erwin 1832 zwei Brustbilder in Oel, Frauen des Albanergebirgs in idealischer Auffassung (Frühjahrs 1833 auf der Hamburger Ausstellung, beide jetzt im Besitz seines Schwagers, des Professors Wurm); sodann lieferte er die Randzeichnungen mit den „klugen und thörigen Jungfrauen", dem „guten Hirten" und dem „verlornen Sohne" (letzte beide nebst einer Skizze, darstellend den „Vorleser auf Neapels Molo", im Besitze des Syndikus Sieveking), entwarf eine Nemesis, wozu ihm Herders schöner Aufsatz „Adrastea Nemesis" den Grundgedanken gegeben (die Skizze bei Hrn. Mylius zu Mailand, eine Pause davon bei der Familie Speckter), und zeichnete den „Pan und die Syrinx", eine „Faunenfamilie" und Aehnliches für das Album von Reisenden. 1834 vollendete Erwin das Oelgemälde Simson und Delila, das auf der Hamburger Ausstellung 1835 seiner Nacktheiten wegen, aus Rücksicht auf einige mit Ohnmachten drohende Damen, beseitigt ward und später aus Rumohrs Nachlass ins Leipziger Museum wanderte. Dies war sein letztes Staffeleibild grösserer Ausdehnung. Es zeigte, wie er im Oelmalen den Venezianern ähnlich zu werden suchte; ja das sonnige Licht auf einigen der von aussen hereinbrechenden Filister, im Gegensatz zur Zimmerbeleuchtung der näherstehenden Hauptgruppe, würde in seiner Abstimmung und Haltung selbst einem Schüler des grossen Veronesers ehrebringen. Er hat diese Historie noch in Rom ausgeführt, das er verliess, um in Hamburg einen Saal des von Freund Chateauneuf erbauten Hauses des Dr. Abendroth *al fresco* auszumalen. Ueber dieser schönen Arbeit, wo er im Fresko einen neuen Weg einschlug, starb Erwin Speckter, vor Beendung des zweiten Bildes, der Grazien mit dem Amor, am 23. Nov. 1835. Peter Cornelius hat nach Jahren noch bezeugt, welche Erwartungen in dies frühe Grab gesunken.

Otto Speckter, * 1807 zu Hamburg, der talentvolle Bruder Erwins, wenig bekannt als Maler, allbekannt und geschätzt aber als vielseitig Geübter in figürlichen, landschaftlichen und arabeskischen Kompositionen, die er theils in radirten, theils in steingezeichneten Blättern in die Welt gefördert hat. Nur durch Otto's Verzichtung darauf, aus dem Kreise, in den er durch die Verhältnisse gebannt war, herauszutreten und auch seinerseit eine Akademie zu besuchen, war es seinem genialen Bruder möglich geworden, Italien zu sehen. Erwin konnte dies grosse Opfer nicht anders vergelten als durch die aufrichtigste Anerkennung dessen, was der Bruder geleistet. Otto verdankt seine künstlerische Ausbildung keiner Gunst der Umstände, sondern sich selber, und es hat ihn auf durchaus selbständiger Bahn keine andre Aufmuntrung gefördert als die des Publikums, das seiner Werke sich freute. So fuhr er, nachdem die grossen Hoffnungen mit Erwin begraben waren, in rüstigem Wirken fort, dem Speckternamen in der Nähe und Ferne Achtung zu schaffen und ihn ehrenvoll der Zukunft zu überliefern. Seine erste grössere Arbeit im lithografischen Fache war die durch Rumohr veranlasste sorgsame Nachbildung des Overbeckschen Gemäldes in Lübecks Marienkirche, des „Einzugs Kristi in Jerusalem", wodurch dies Bild in ganz Deutschland bekannt ward. Das Blatt selbst, erschienen 1833, ist ein rangnehmendes in der Geschichte der Steinzeichnung. Im J. 1842 erschien von Otto das steingezeichnete Nachbild eines andern Werkes Overbecks, des „Krist am Oelberge" in Hamburgs Krankenhause, als Schenkblatt des Hamburger Kunstvereins. Unter Otto's auf Kupfer und Stein radirten Blättern eigner Komposition heben sich hervor: die Bilder zu den Heyschen Fabeln (farbig gedruckte Steinradirungen), zu Rumohrs Hundefuchsenstreit (sechs steinradirte Blätter), zu Chamisso's Gedichten etc.; die Randzeichnung zu Eichendorffs zerbrochnem Ringlein (im 1. Bande der *Deutschen Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler*) und das vortreffliche Aetzblatt der Rückkehr von der Taufe (im 9. Hefte des *Albums deutscher Künstler*).

Jakob Gensler, * 1808 zu Hamburg, † 1845 in der Vaterstadt, der Namhafteste dreier Malergebrüder, trefflicher Schilderer des nordalbingischen Volkslebens. Die meisten seiner Werke sind in Hamburger Händen. Man nennt vornehmlich den Vierländer Fischzug (bei Hrn. Stammann), die Blankeneserinnen am Brunnen (bei Senator Jenisch), die Blankeneser Spinnerinnen (bei

Archivar Lappenberg), den Kirchhof (bei Nik. Hudtwalcker) und sein letztvollendetes Stück, das Probsteier Obstsammeln (bei R. Kittler). Vergl. den Künstlerartikel in B. IV. — Günther heisst der ältere, Martin der jüngere Bruder des berühmten Jakob, welche beide auch mit Liebe und Erfolg den Pinsel führen.

Hermann Kauffmann, * 1808 zu Hamburg, ein Malersohn, der die Münchner Akademie 1827—32 besuchte und sich bald als ein Meister im Genrefach geltendmachte. Er sucht seines Gleichen in frischer lebendiger Auffassung ländlicher Fuhrmanns- und Wirthshausscenen. Nicht minder versteht er sich auf karakteristische Ausprägung landschaftlicher Fysiognomik. Mit eigenthümlicher Natursprache redete uns 1853 sein kleines Bild „der trübe Tag“ an. Die Fantasie des Lesers versetze sich auf einen breiten sterilen Landweg, der über eine Halde weg auf ein Dorf zuführt, denke im Hintergrund unförmiges düsteres Buschwerk, wohinter ein armseliges Strohdach hervorlugt, zur Linken Andeutungen eines magern Kornfeldes, rechts einen Kamp und über alledem den melancholisch umflorten Himmel, — so hat man den gesammten landschaftlichen Apparat, welchem Kaufmann eine öde hoffnungslose Naturstimmung geschickt aufgeprägt hat. Den Gesammteindruck zu vervollständigen, dienen als Staffage ein paar ausgehungerte, nach der spärlichen Nahrung suchende Gäule und einige Hühner. Im J. 1854 erfreute uns seine Inn-Landschaft, betitelt „die Fähre.“ Die Mittagsonnenbeleuchtung, der ächt tirolische Karakter der Menschen, der spezifische Typus des Thals und Gebirgs, alles athmet eine so poetische Wahrheit und ist technisch, wenn auch mit etwas starken Mitteln, so vollendet, dass man dies Bild unter die ausgezeichnetsten Leistungen rechnen muss, welche die deutsche Landschaftkunst letzterzeit schaugegeben hat.

Jos. Heinr. Ludwig Marr, * 1808 zu Hamburg, ausgebildet zu München und auf Reisen in Italien. Lustiger Maler italischen und bairischen Volkslebens.

Heinrich Tank, * 1808 zu Hamburg, ein zu den Dänen übergegangner Elbstädter, gebildet in Kopenhagens Akademie und meistergeworden zu München, einer der kunstgediegensten Schilderer von Häfen und Küstenstrichen. So bewährt er ist in Behandlung des Wassers, der Fahrzeuge und der formengewaltigen Schiffe, so tüchtig ist er auch in der entsprechend figürlichen Belebung seiner Stücke.

Heinrich Sander, * 1811 zu Hamburg, anfangs Genrelandschafter, dann Seemaler, in welchem Fach er den meisten Ruf gewann. Daheim für die Kunst vorbereitet, förderte er seine Ausbildung zu München und überliess sich für das ihm vorliebig werdende Seefach dann der Selbstfortbildung. Gleich den Tankschen sind die Sanderschen Seestücke von grosser Farbenklarheit, dabei voll Lebens und Wahrheit sowol in der Schildrung des Elementaren als in der Darstellung der dem Element hingegebnen Geschöpfe.

Anton Melby, eine derzeit vielversprechende Seemalerkraft Hamburgs. Zwei von sechs Seestücken Melby's, die man auf der Berliner Ausstellung 1852 sah, zählten zu den bedeutsamsten Erscheinungen heutiger Marinenmalerei. Das eine, betitelt: der Morgen nach dem Sturme, vergegenwärtigt die schauerliche Oede des Meeres in mächtig ergreifender Weise. Auf den beruhigten, sich hinschleppenden Wellen treibt ein verlassnes, ganz entmästetes Fahrzeug dem fern dämmernden Morgen entgegen. Mühsam ringt sich die Sonne durch das gewitterschwangere, den Horizont bedeckende Gewölk, das sich düster in den dunkelgrünen Wogen des gewaltigen Nasses abspiegelt. Nirgend zeigt sich ein lebendes Wesen, weder auf dem Schiff noch in dem sonst von Möven durchkreischten Aether. Schauernd gedenkt man jener, die entweder dem nächtlichen Sturm zum Opfer fielen oder rettungsuchend auf dem Meer umhertreiben. Doch fern am Horizont, gleichzeitig mit der aufgehenden Sonne, erscheint den Verlassnen ein Stral der Hoffnung, denn dort gleitet ein Schiff mit schwellendem Segel über das nun gesättigte, schwankende Meer. Mit den einfachsten Farben malte so der Künstler einen tief erschütternden Seeroman. Dadurch aber, dass er es der Fantasie eines Jeden überliess, die so naturtreu geschilderte Situation mit selbst durchfühlter Staffage zu beleben, wird die ausserordentliche Wirkung, die das Bild auf jeden Betrachter ausübt, in bedeutsamer Weise gesteigert. — Nicht minder wahr und poetisch durchgefühlt ist das zweite Stück: der Morgen auf der Nordsee. Das Heben und Sichbewegen des vom Morgenwinde bestrichnen Meeres, dessen schwarzgrünes Wasser stolz aufgetakelte Schiffe dem Ziel entgegenschaukelt, und darüber der vom auftauchenden Frühlicht erglänzende, schwarzwolkig durchstreifte, einen heitern Tag verkündende Horizont, das zusammen versetzt uns in die behagliche Stimmung, welche, hervorgehend aus dem Bewusstsein geistiger Herrschaft über die willenlose Natur, sich so häufig des Menschen bemächtigt, wenn er sich über letztre kühn zu erheben vermag. —

Ein drittes Stück Melby's, die Nordostspitze Helgolands mit Aussicht auf die Dünen, versinnlicht, in klarer Tagbeleuchtung gehalten, die vollkommene Ruhe des Meeres. Es würde einen beiweitem heitrern erquicklichern Eindruck machen, wenn der Künstler, der dem Meer und den Felsen so überaus naturwahre Färbung gegeben, dem Gelüft jene Leuchtkraft verliehen hätte, die dasselbe in der Natur als das unermesslich Durchsichtige so bestimmt karakterisirt. — In drei weniger bedeutenden Bildern, welche Melby 1852 mitausgestellt, nämlich im „Leuchtthurm von Eddistone", im „kreuzenden Kauffahrer mit eingerefften Marssegeln" und im „Schiff unter Segel vor Anker", herrschte eine gewisse Verallgemeinrung der Farbe vor, die sich in immer wiederkehrenden Grüntönen des Wassers und gleichmäsig angebrachten Grautönen der Luft so störend bemerkbarmachte, dass die Kritik es nicht unterlassen konnte den so überaus reichbegabten Künstler vor einer Manier zu warnen, die eine geistige Verflachung zur unausbleiblichen Folge hat. Vergl. den Berliner Ausstellungsbericht in Nr. 47 des Deutschen Kunstblattes 1852.

Koch aus Hamburg, zu München geschulter Historienmaler, Gehilfe Schraudolfs bei der Neuschmückung des Domes zu Speier, Ausführer des schönen Doppelbildes aus St. Bernhards Leben auf der Rückwand des nördl. Seitenchors (1849).

Steinfurt aus Hamburg, derzeit in Düsseldorf, Geschichtmaler in der Richtung Wilhelm Schadows. Ihm ist die Aufgabe eines Kolossalbildes zugefallen, welches den Altar der Petrikirche Hamburgs zu schmücken bestimmt ist. Das grosse Mittelbild enthält die Urständ Kristi. Der Heiland schwebt über dem Grabe, auf dessen Rande jederseit ein Engel in langem hellen Gewande sitzt, und bewältigt durch seine Erscheinung die unter ihm liegenden erschreckten Spiessknechte. Zwei längliche Schmalbilder zuseiten enthalten die Gestalten des Petrus und Paulus.

B. Mohrhagen zu Hamburg, Effektmaler in der Genresfäre, Schilderer italischer Scenerien. 1853 sah man von ihm auf der Hannoverschen Ausst. zwei Effektstücke eigenthümlicher Art: „deutsche Flüchtlinge in einem lombardischen Wirthshaus in Gefahr erkannt zu werden" und das „Innre einer lombardischen Pächterwohnung." Obgleich aus erstem Bilde alles Andre eher, als was es bedeuten soll, herauszudeuten und überhaupt die Zeichnung der Staffage äusserst manierirt und salopp ist, so erscheint dagegen das Machwerk der Stoffe, der russgeschwärzten Wände, Kamine und Rauchfänge, geschickt und keck, wie in Oel übersetzte Pastellmalerei.

Backof zu Hamburg, ein gewiegter Landschafter, dessen Stücke immer etwas Anziehendes haben. Eins seiner letztjährigen Bilder, die ungesucht poetisch stilisirte Waldpartie mit Rehstand, zog besonders durch die Sinnigkeit an, womit das stille Wunderwalten der Waldnatur angedeutet war.

J. W. Bottomley, Thiergenremaler, vorzüglich in Gruppungen von Kindern mit Hunden und Ziegen, äusserst naturwahr in Hundestücken.

Heimerdinger, aufblühender Thiermaler.

Sehr wenige Hamburger Namen ergeben sich im Bereiche der Plastik. Im Laufe des Mittelalters wird es das Künstler aller Art nährende Lübeck gewesen sein, welches die schwesterliche Hansastadt mit den nöthigen Bildnerarbeiten zum Kirchenausschmuck versorgte. Der plastischen wie der tafelmalerischen Denkmale aus jenen Zeiten ist Hamburg aber verlustiggegangen theils durch die Purifikationswuth, die sich mit der Entkatholisirung einstellte, theils durch die Feuer, welche im 18. und 19. Jahrh. die meisten der althamburgischen Kirchen verheerten. Wenn auch die Bildnerdenkmale, womit Hamburg im Mittelalter gar nicht spärlich versehn gewesen, noch zu uns reden könnten, sie würden uns doch wol schwerlich einen kunstgeschichtwürdigen „Meister von Hamburg" nennen. Was von sogenannt ältern Plastiken gerettet ist, gehört allermeist der nachreformatorischen Periode an, in welcher die hamburgischen *Sculptores* wiederum ungeboren blieben und nur etwa *Scalptores* (die nöthigen Liliputer für Stempelschnitt etc.) auftauchten. Erst in unserm Jahrhundert gebar Hammonia etliche Knaben, welche trotz der widerstrebenden Mutter zu Modellirstecken und Meisel griffen.

Otto Sigmund Runge, * 1805, Sohn des 1810 verst. Malers Otto Filipp, kam 1819 nach Dresden, wo Professor Matthäi sein erster Lehrer ward. Das entschiedne Talent, das er hier für die Bildhauerei offenbarte, veranlasste seine Angehörigen, ihm die Mittel zum Besuche weiterer Akademien zu schaffen. So ging er 1824 nach Berlin, wo er bis 1826 unter Friedrich Tieck seine Fortbildung betrieb. Dann setzte er seine Wanderfüsse nach München, wo er seine hochbegabten Landsleute Julius Oldach und Erwin Speckter antraf, deren Leben noch früher als sein eignes kurzes sich schliessen sollte. Sommers 1827 erfolgte seine Reise nach Rom, wo er sich unter die Leitung des ihn freundlich aufnehmenden Thorwaldsen be-

gab. Nachdem er Einiges (namentlich die lobwürdige Gruppe der Fischerin) unter diesem Meister ausgeführt, machte er 1829 einen Ausflug nach Neapel, vonwo er nach zweimonatlichem Aufenthalt in die Heimat zurückkehrte. Mehre Aufträge, die ihm aus der Vaterstadt zugekommen, bestimmten ihn in Hamburg Niederlassung zu versuchen, wie auch der gesichert scheinende Unterhalt ihn 1834 zur Heimführung einer Herzholden veranlasste. Für Senator Jenisch schuf er die Statue des Reformators Bugenhagen und eine Reihe von Basreliefen, in welchen er die mythische Psychengeschichte behandelte. Daneben lieferte er vorzügliche Büsten, namentlich die des Tonmeisters Mozart, des Dichters Houwald, des Hamburg unvergesslichen Bürgers Repsold und andrer Verdientheiten. Die Repsoldbüste wurde nach seinem Kolossalmodell erzgegossen für das Monument, das man vor der Hamburger Sternwarte errichtet sieht. Aussichten auf reichlohnende Arbeiten führten ihn 1838 nach Petersburg, wo er zum Ausschmuck des kais. Winterpalastes sieben grosse Flachbildwerke, darstellend (nach den Ideen der Alten) die Entstehung, Erziehung und Ausbildung des Menschengeschlechtes, in Gips förderte. Das nicht nach Menschenleben fragende Machtgebot, welches der Vollendung dieser Arbeiten den allerkürzesten Termin steckte, zwang hier den Künstler in übernatürlichster Anstrengung und unter der Glühhitze zu schaffen, welche der allerhöchst eiligst trocknenmüssende Gips verlangte. So verfiel Runge dem Nervenfieber, das ihn 1839 dahinraffte. Gleich seinem Vater starb Otto Sigmund im 34. Lebensjahre.

Kristian Heinrich Siegel, * 1808 zu Hamburg, gebildet in der Kopenhagner Akademie. Als talentvoller Bildner schon in der dänischen Hauptstadt durch Ausführung mehrer Werke bewährt, kam er 1837 nach München, wo er vor allem die Schätze der Glyptothek studirte und daneben Einiges modellirte. Nach Jahresaufenthalt daselbst richtete sich seine Reise über Italien nach Griechenland. Dort meiselte er 1841 im Auftrage König Ludwigs v. Baiern zu Pronia bei Nauplia jenes einen Riesenlöwen darstellende Felsenbildwerk, welches als Denkmal der in Griechenland geopferten Baiern dient. Einige Jahre darauf führte er in pentelischem Marmor die beiden Prachtkandelaber aus, welche am Eingange der mit den Mitteln des Barons Sina auf dem Nymfenhügel bei Athen erbauten Sternwarte stehen. Die Zeichnung zu diesen herrlichen Paradeleuchtern rührt von Schauber und Hansen, den Architekten der Sternwarte.

Engelhardt, derzeit in Hamburg thätig, bekannt durch die Gipsstatue einer Lorelei. [Erwerbung des Bremer Kunstvereins 1852.]

Mehr Namen bieten sich natürlich im Bereiche der Baukunst, der unumgänglichsten Kunst, welche die Welthandelstadt pflegen musste. Unter den Trägern derselben ist allerdings mancher Uneingeborne und nur Eingebürgerte; doch hat Hamburg auch selber, wenigstens seit Beginn unsers Jahrh., talentreiche Architekten erzeugt, die sich als vaterstadtverschönende Baukräfte bezeichnen lassen.

Im 18. Jahrh. war Ernst Georg Sonnin [* 1709 zu Perlen in der Priegnitz] Obmann der Baukunst zu Hamburg. Ein tüchtiger Mathematiker und Mechaniker, erschien derselbe dort 1750, seinen Ruf gründend durch die künstlichen Vorrichtungen, womit er drei Thürme der Stadt, die sich gesenkt hatten, wieder gradrichtete. Als sein Meisterwerk gilt den Hamburgern die grosse, nach dem 1750 erfolgten Abbrand der Salvatorkirche 1762—86 erbaute Michaelskirche mit pfeilerfreiem Innern und 456′ sich erhebendem holzwerklichen Thurme. Sonnin, ein vielseitiger Wissensmann, dabei fest in Bibel und Kirchenvätern, war Mitbegründer der Hamburger Gesellschaft zur Förderung der Künste und nützlichen Gewerbe und starb hochbetagt 1794.

Alexis de Chateauneuf, in der Karlsruher Schule Friedrich Weinbrenners gebildet, ward mit Ludolf der Anreger eines neuen baukünstlerischen Aufstrebens zu Hamburg. Nachdem er sich in gediegnen Hausbauten (wie im Wohnhaus Dr. Abendroths und in der Villa Sievekings) bewährt hatte, machte er den grossartigen Plan zur neuen Börse, der aber dem Wimmel-Forsmannschen weichen musste, stellte nach dem grossen Brande die Petrikirche wiederher (in Verbindung mit Fersenfeld), baute das stattliche Postgebäude samt Telegrafenthurm und entwarf auch ein „Museum für Kunst- und Gewerbsausstellungen.“ Chateauneuf (auch in der Kunstliteratur hervorgetreten, namentlich durch seine *Architectura domestica* und durch Herausgabe seines Börsenentwurfs) starb 1853.

Karl Wimmel, ein ebenfalls der Karlsruher „Weinbrennerschule“ entstammender Architekt, der zu seiner Weiterbildung Frankreich und Italien besuchte. Er studirte sowol die Bauten der romantischen Periode wie die Baureste der klassischen Heidenzeit, sich vielübend in Zeichnungen der ihm interessantesten Architekturen.

Seit 1818 zu Hamburgs Stadtbaumeister ernannt, hatte er mehre bedeutende öffentliche und viele privatliche Gebäude in Stadt und Umgebung zu entwerfen und auszuführen, wobei er im Konduktör Forsmann den tüchtigen Gehilfen fand, durch den er die Ausführungen betreiben und mit dem er öfter auch sich zu Planungen verbinden konnte. Sein erstes bedeutendes Bauwerk öffentlicher Bestimmung war das Hamburger Krankenhaus mit Kapelle, welches 1821 erstand. Später entwarf und baute er gemeinsam mit Forsmann das Berlinische und Lübische Thor, 1837—39 das Johanneum, Hamburgs Bibliothek-, Gymnasial- und Realschulgebäude (mit sehr geschmackvoller, gediegner Anwendung des Rundbogens unter Beimischung spitzbogiger Formen der Uebergangsperiode), 1841—42 die neue Börse (ebenfalls mit einfach-schöner Anwendung des hier zu ausserordentlicher Wirkung kommenden Rundbogens).

Friedrich Stammann, einer von Hamburgs durchgebildetsten Baumeistern, lebte und wirkte bis zum Brande der Vaterstadt an verschiednen Hauptpunkten deutscher Bauthätigkeit. Besonders wirkte er mehre Jahre zu Prag, wo sein Haus der Sammelort vieler Freunde der Kunst war. Das Brandjahr rief ihn nach Hamburg zurück, wo sich nun seiner Thätigkeit sehr weites Feld öffnete. Zu seinen vaterstädtischen Bauten zählt das mit Meuron errichtete Thaliatheater (1843).

Averdieck erbaute in Verbindung mit Stiefvater den aus Vorhalle, grossen Saal gebendem Oktogon und 200′ langer Passage bestehenden Basar am Jungfernstiege (1845).

Theodor Bülau, gebildet zu München und mit dem Regensburger Justus Popp verdienter Herausgeber der mittelalterlichen Baudenkmale Regensburgs (1834—41), baute das Haus der patriotischen Gesellschaft, worin er ein Beispiel profanbaulicher Gothik für Hamburg aufstellte.

Fersenfeld, s. bei Chateauneuf.

Forsmann, s. bei Wimmel.

Meuron, s. bei Stammann.

Stiefvater, s. bei Averdieck.

Wülbern, Erbauer des Judentempels 1842—44.

A. Rosengarten, ein Bewährter in Privatbauten, z. B. durch das Wohnhaus des Kaufmanns Karl Beinhauer, welches die Ecke dreier Strassen (der grossen Johannisstrasse, der Börsenbrücke und der grossen Bäckerstrasse) bildet.

Maack, Bauinspektor, bekannt als Konkurssieger mit seinem Entwurf zu einem Brückenbau in Wien (zur Brücke über den Wienfluss nächst der Vorstadt Weissgerber).

Milne und Lindley, die Ingenieurs, welchen Hamburg den Sielbau und die Stadtwasserkunst mit dem Kunstthurme verdankt.

Gilbert Scott, Architekt aus London, derzeit in Hamburg wirksam für den grossartigen Neubau der Nikolaikiche, den er gothisch in der Herrlichkeit der Stilweise des 14. Jahrh. geplant hat. (Konkurssieger durch den Endspruch des Kölner Dommeisters Ernst Zwirner und des Kunstgelehrten Dr. Sulpiz Boisserée.)

Hambye, Flecken in der Gegend des Bischofsitzes Coutances in der Manche. Die Familie der Pagnels, von welcher ein Zweig in England sich niederliess und der Stadt Newport in Northamptonshire seinen Namen beifügte, hatte zu Hambye eine Burg, von der noch ein Thurm zeugt, welcher auf einer von tiefen Thälern umgebenen Höhe steht. Diesen Thurm von spätnormännischer Bauart sah Gally Knight auf seiner Forschungsreise im J. 1831; er bemerkt dazu in seinem Reisebericht: „bald wird dieser Thurm das Schicksal der übrigen Burg theilen und der Erde gleichsein.“ Wichtiger für uns ist das verfallne Kloster, das etwa eine halbe Lieue vom Dorfe entfernt in ruhiger Abgeschiedenheit liegt. Die Kirche dieses Klosters ist eben verfallen genug, um sich sehr malerisch darzustellen. Sie besteht aus Hauptschiff ohne Abseiten, Querschiffen, getrenntem Hochchor und Kapellen hinter demselben. Das Schiff ist lang und ziemlich schmal. Seine Wände (denn das Dach ist verschwunden) sind ungewöhnlich hoch. Die Bogen unter dem Thurm erheben sich in richtigem Verhältniss; sie ruhen auf vier grossen achtseitigen Strebepfeilern. Die nur in diesem Theil der Kirche befindlichen Fenster sind zugespitzt und vorzüglich lang. Der Hochchor ist von Säulen umgeben, die sehr schmale Bogen tragen. Die Kapitelle dieser Säulen sind mit gut gezeichnetem und ausgeführtem Blätterwerk verziert. Die Bogen, die den Eingang zu den Kapellen hinter dem Chor bilden, sind rund. Am Ende jedes Querschiffs befindet sich ein grosses zugespitztes Fenster. Die Thurmfenster sind oben rund, mit zugespitzten Durchschnitten. Das Westende ist ganz verschwunden. Glatte fliegende Strebepfeiler sind an der Aussenseite des Chors angebracht. — Ein grosser Theil des bewohnbaren Klosters erhielt sich samt einem Theile des

des Kreuzganges, dessen Rundbögen den ältesten Theil der noch stehenden Baulichkeiten kundgeben. Auch die Vorhalle erhielt sich, die zwei wenig zugespitzte Bogen hat. Ueber dem grössern Bogen befindet sich ein mit dem Nagelkopfmuster verzierter Wulst. Die Gliedung des vordern hat das Hundszahnmuster.

Gegründet ward dieses Kloster durch *Guillaume de Pagnel,* den Besitzer der Ritterburg auf der Höhe von Hambye, im Jahre 1145 (Urkundjahr). Weit mehr als den Gründer preisen aber die Annalen von Hambye die *Jeanne de Pagnel,* die sie (offenbar missverständlich) als Erbauerin des Klosters und der Kirche in den ersten Jahren des 15. Jahrh. bezeichnen. Diese Dame kann jedoch nur Wiederherstellerin gewesen sein. Sonder Zweifel erhob sich das Kloster samt Kirche bald nach dem urkundlichen Gründungsakt, der in Gegenwart des Bischofs Algare von Coutances erfolgt war; aber nach Verlauf von dritthalb Jahrhunderten mögen die Klostergebäude (vielleicht durch die Gewaltthätigkeit der Zeiten) stark verfallen gewesen sein, sodass eine gründliche Restauration für nöthig befunden ward.

Im Ganzen trägt der Stil der Baureste ältern Karakter, und zwar den des 12. Jahrh. Einige Theile des Baues, wie die Eingänge zu den Kapellen und den Kreuzgängen, die rundbogenstilig sind, bieten unleugbar verwirrende Unregelmäsigkeiten. Aber es werden sich Theile des Urbaues, zu welchen wol die Kreuzgänge gehören, erhalten haben, und es wird der wiederherstellende Baumeister dem ältern Baustile, womit sich der im Beginn des 15. Jahrh. herrschende nicht vertrug, möglichst gefolgt sein, um die Wiederherstellungen mit den noch gutzuständigen Theilen des Altbaues in Harmonie zu bringen.

Die obgenannte *Jeanne de Pagnel* war die Letzte ihres Geschlechtes; durch sie gingen die Pagnelschen Besitzungen auf das Haus der Estoutevilles über. Ihr Gemahl, *Louis d'Estouteville,* vertheidigte ritterlich und mit Erfolg Mont Saint-Michel gegen die Engländer, im J. 1424. Beide wurden im Hochchore der Kirche von Hambye begraben, wo ihre Gräber bis zur Revolution bestanden.

Hamelin, ein kabinetstückmalender Franzose unsrer Zeit, dessen Bilder in den Pariser Ausstellungen Beachtung finden. Im J. 1852 gefiel sein „Gelehrter im Studirzimmer", ein Gemälde von röthlichgrauer Tönung und ruhiger Wirkung. *R.*

Hameln, in reizender Lage an der Weser, berühmt durch seinen Rattenfänger und sein uraltes Münster, dessen erste Stiftung noch in vorkarolingische Zeit, ins J. 712, fallen soll. Von dem noch jetzt erhaltenen mächtigen Bau der Münsterkirche gehört indess kein Theil so früher Zeit an. Selbst die sehr ausgedehnte Krypta, die aus drei verschiedenen Bauzeiten Spuren trägt, reicht keineswegs über das Ende des 11. Jahrh. hinauf. Ihr westlicher, niedriger Theil, ruht auf sehr kurzen, stämmigen Säulen, der daran stossende höhere auf aussergewöhnlich schlanken, sämmtlich mit einfachen Würfelkapitälen versehenen. Die Kirche selbst, aus drei gleich hohen Schiffen mit lang vorgelegtem, geradlinig geschlossenem Chor bestehend, bietet ein ausserordentliches Gewirr verschiedener baulicher Restaurationen. Doch erstreckt sich, den stylistischen Merkmalen nach, keine über das 12. Jahrh. hinauf, da schon in romanischer Zeit die Erhöhung der Seitenschiffe ausgeführt worden ist. Kurz darauf, in der ersten Hälfte des 13. Jahrh. etwa, führte das Bedürfniss auch zu einer Verbreiterung des nördlichen Seitenschiffes bis zur Breite des Kreuzflügels. Diese Seite gibt sich durch zwei reiche Rundbogenportale als die eigentliche, der Stadt zugekehrte Schauseite zu erkennen. Hatte man durch jene Erweiterung die Harmonie der Räume beeinträchtigt, da nun das nördliche Seitenschiff dem mittleren selbst an Breite überlegen war, so suchte man durch Belebung der Wandflächen mittelst zierlicher auf Säulchen ruhender Wandarkaden jenen einen mehr malerischen Reiz zu geben. Noch andre Bauveränderungen fanden wiederholt im Laufe des 13. und 14. Jahrh. statt, noch jetzt kenntlich an den Formen der Gewölbträger, der Rippen der Kreuzgewölbe und dem Fenstermaaswerk. Eine Entwirrung dieser schwierigen Baugeschichte findet sich in W. Lübke's Werk über die „mittelalterliche Kunst in Westfalen." Das Aeussere zeigt die bemerkenswerthe Anlage eines mächtigen achteckigen Kuppelthurmes auf der Kreuzung von Langhaus und Querschiff. Seine rundbogigen Schallöffnungen haben Theilungssäulchen mit Würfelkapitälen; sein altes Dach hat einer Zopfhaube weichen müssen. Ihm entspricht ein viereckiger Thurm am westlichen Ende des Mittelschiffes. Die Nordseite wird durch später vorgelegte kolossale Strebepfeiler entstellt. Ueberhaupt liegt die Kirche in traurigster Zerstörung und Verwüstung. Seit dem Anfange dieses Jahrh. dem Gottesdienst entrissen, wurde sie zuerst als Zollamt verwendet, bis sie nun, jeder Zuthat bis auf die kahlen, fensterlosen Mauern beraubt, das Bild einer grauenhaften Verödung bietet. Die hannover'sche Regierung beabsichtigt ihre Wiederherstellung. — Von den reichen Schätzen des Stifts ist nur ein Missale gerettet, das drei ziemlich grosse Mi-

niaturen enthält. Zwei derselben geben die Darstellung des Gekreuzigten, jedoch von verschiedener Hand. Während die eine den idealen, etwas sentimentalen Ausdruck zeigt, den man als den frühgermanischen Styl mit dem Namen der Kölnischen Schule etwas zu speciell charakterisirt, trägt die andere den derben Realismus, den der flandrische Einfluss in die deutsche Kunst brachte, zur Schau. *W. L.*

Hamer, Name mehrer Nürnberger Kunstleute aus der Klasse der Nachbildner. Der älteste Hamer, den wir kennen, ist jener Wolfgang, der gegen Schluss des 15. Jahrh. die Martin Schongauerschen Stichbilder in Holzschnitten nachahmte. Er bezeichnete seine Formstöcke theils mit vollem Namen, theils nur mit dem Taufnamen, theils auch mit den blosen Namensinitialen, wonach man ihn den *Meister W. H.* nennt. Um 1480 scheint sein Bildstock mit der heiligen Familie zu fallen. Eine seiner (durch neue Abdrücke) bekanntesten Kopien nach Meister Martin ist der Apostel Simon mit Säge und Buch. — Dann erscheint Hans Hamer als Briefmaler, † 1546 zu Nürnberg (nach Schreyers Angabe), ferner Stefan Hamer, der in den Jahren 1538—44 einige Gelegenheitsschnitte lieferte, sonst aber mehr seiner kleinen Drukkerei oblag. Eins und das andre der Stefanblätter zählt zu den zotigen Nürnbergereien, die jenerzeit in bedenklicher Menge umliefen. — Der späteste Hamer, den wir auffinden, ist Friedr. Nikolaus, ein Maler zu Frankfurt am Main, † um 1748, bethätigt in Schildrungen von Schlachten und Jagden sowie in Darstellungen sogenannter Still-Leben.

Hamerani, Name einer Münzbildnerfamilie. Aeltester derselben ist Albert Hameran aus Hermannskirchen, der zur Zeit Alexanders des Siebenten (Fabio Chigi) nach Rom kam und für diesen Papst wie für den neunten und zehnten Klemens thätigwar. Sein Tod erfolgte unter Klemens X. — Johann, sein mehrleistender Sohn, diente als Stempelschneider vier Päpsten, dem elften Innocenz, dem achten Alexander, dem zwölften Innocenz und dem elften Klemens, unter dem er 1705 verstarb. Er steht in seiner Kunst nicht nur über dem Vater, sondern auch über den kunstfortsetzenden Söhnen, die er hinterliess. Seine schaumünzlichen Brustbilder zeichnen sich durch Bestimmtheit des Ausdrucks und durch grosse Sicherheit der Behandlung aus. — Johanns älterer Sohn, Ermengild, geb. zu Rom 1683, † 1744, folgte dem Vater im päpstlichen Münzmeisteramt und lieferte Medaillen, die zwar den väterlichen nicht gleichkommen, die ihn aber immerhin (zumal hinsichtlich seines Verständnisses in der Fleischbehandlung der Brustbilder und seiner lebentreffenden Ausprägung der Köpfe) als tüchtigen Künstler herausstellen. — Otto Hamerani, Ermengilds jüngerer Bruder, * 1694, kam in seinen Münzgebilden dem Ermengild so ziemlich nah und zeigte ebenfalls grosse Kunst in Behandlung des Nackten. Auch er, der durch den Bruder herangebildet mit diesem zusammenwirkte, ward zum päpstlichen Münzmeister ernannt. Starb nach 1753, unter Benedikt XIV. — Beatrice Hamerani, die Schwester Ermengilds und Otto's, übte gleichfalls den Stempelschnitt. Diese Bildschneiderin, die allerdings mehr als ihre Brüder vom Berninismus gegängelt war, erreichte nur ein Alter von 24 Jahren und starb schon vor Vater Johann, im J. 1703. — Letzter dieser Münzerfamilie war Giacchino Hamerani, welcher als Medailleur des sechsten Pius (*Angelo Braschi*) erscheint. *R.*

Hamersleben, ein unscheinbares Dorf unweit Oschersleben in der preuss. Provinz Sachsen gelegen, ehemals zur Halberstädter Diözese gehörig, zeichnet sich durch eine der glänzendsten romanischen Säulenbasiliken Deutschlands aus. Sie ist der einzige Rest eines Augustinerklosters, welches vom benachbarten Osterwieck 1112 hieher verlegt wurde und bald zu hoher Blüthe sich erhob. 1138 von Innocenz II. bestätigt, vereinte es von 1174—1238 ein Nonnen- und Mönchskloster, bis ersteres aus Gründen der Klosterzucht aufgehoben wurde. Die Anlage der Kirche zeigt merkwürdige Uebereinstimmung mit der des wenige Jahre vorher (1106) gegründeten Klosters Paulinzelle: die 6 Säulenpaare mit Würfelknäufen, das Querschiff sammt den jenseits desselben fortgesetzten Seitenschiffen, die gleich dem Chor mit Nischen schliessen. Die Flügel des Kreuzes werden von seinem Mittelquadrate durch eine ziemlich hohe Brustwehr getrennt, auf welcher sich, in höchst zierlicher Anordnung, eine an der Basis und dem Kapitäl reich geschmückte Säule erhebt, von der die leicht geschwungenen Scheidbögen aufsteigen. Besonders sinnig ist das Kapitäl dieser Säule, da auf den Ecken 4 Engelgestalten mit ausgebreiteten Flügeln stehen, die in den Händen ein Medaillon mit dem Brustbilde Christi halten. Die Aussenflächen jener Brustwehren waren ehemals gleich denen mancher anderer sächsischer Kirchen mit Reliefs in Stukko geschmückt, welche wie es scheint die Apostel darstellten. Nur drei sind von ihnen erhalten, sitzende, würdige Gestalten in feierlich romanischem Styl, darunter Petrus, etwa ebenbürtig den bekannten Skulpturen der Liebfrauenkirche in Halberstadt. Reiche Arabeskenfriese füllen die übrigen Theile

der Fläche, und unter der Alles verhüllenden Tünche birgt sich wahrscheinlich bunte Bemalung. Nicht minder glänzend entfaltet sich auf fast allen Kapitälen der Säulen bildnerischer Schmuck in einem brillanten, wenn auch etwas ungraziösen Style, der figürliche Darstellungen symbolischen und bloss phantastisch spielenden Inhalts, darunter auch namentlich wundersame Unthiergestalten, mit Vorliebe behandelt. Die ganze Kirche, ursprünglich flach gedeckt, hat in später Zeit ein aus Brettern nachgeahmtes gothisches Kreuzgewölbe erhalten. Nur das dem Kreuzschiff benachbarte Seitenschifffeld hatte ursprünglich bereits wirkliche Gewölbe, weil auf dieser Stelle — ein abweichendes Vorkommen! — die beiden viereckigen Thürme aufsteigen. Merkwürdig ist noch im südlichen Kreuzflügel ein kapellartiger Einbau, wahrscheinlich für einen Altar bestimmt, der die zierlich feinen Formen der Uebergangsepoche zeigt. Auch nach aussen kündigt sich diese prächtig ausgestattete Kirche, trotz der überwiegenden Einfachheit der Mauermassen, dennoch durch die schlanken viereckigen Thurmzwillinge, die krönenden Bogenfriese, die reiche fensterumrahmende, säulengetragene Nischenarchitektur der Hauptchortribüne, so wie endlich durch die imponirenden Maasverhältnisse als bedeutsam an. *W. L.*

Hamilton, ein Künstlerfamilienname, von dessen Trägern mehre zu Berühmtheit gelangt sind. Vorvorderster derselben ist James Hamilton, ein Maler aus Schottland, der (geboren in den Dreissigern des 17. Jahrh.) unter dem siegreichen Oliver Cromwell, dem Zuchtmeister zur Freiheit, sich unbehaglich fühlte und unter dem Vorwand, in seinem Glauben gestört zu sein, nach dem seligmachenden Belgien entwanderte. So liess sich dieser Schotte zu Brüssel nieder, wohin ihm Francis H. (ein Bruder oder Vetter) nachfolgte. Was James in der Kunst geleistet, bleibt uns dunkel; wir wissen nur, dass er drei tüchtige Kunstsöhne erzeugt hat. Etwas mehr weiss man vom nächstältesten Kunst-Hamilton, jenem Franz, der mit James in die Niederlande einwanderte. Francis Hamilton begab sich von Brüssel nach Kleve, wo er 1661 in Brandenburgischen Dienst trat. Er empfing da ein Hofmalergehalt von 400 Thalern, wofür er des Jahrs eine bestimmte Anzahl Bilder schaffen musste. Diese Bilder waren theils Thierstücke (besonders Pferdestücke), theils Blumen- und Fruchtstücke. Nachdem sich sein Verhältniss zum Brandenburgerhof 1670 gelöst hatte, ging er nach Wien, vonwo ihn der bairische Kurfürst 1683 nach München berief. Hier ward ihm ein Gehalt von 1500 Gulden zugesagt, aber nach vier Jahren nicht fortgezahlt. Im Unmuth ist Franz von dannen gegangen, — und er ist dann verschollen in weiter Welt.

Glücklicher liefen auf der Kunstbahn die drei Gebrüder Hamilton, die Söhne des James. Dessen ältester Sohn, Filipp Ferdinand, geb. zu Brüssel um 1664, hatte sich schon in der Vaterstadt durch seine Thierstücke hervorgethan, als er von Kaiser Karl VI. den Ruf nach Wien erhielt. Hier starb er nach langer Thätigkeit als kais. Kammermaler hochbetagt um 1750. Zeugniss von seiner Kunst und seinem Schmack geben reichlich die Stücke, welche in der Staatsgallerie zu Wien bewahrt werden. 1) Das widerliche Bild des hirschausweidenden Wolfes, wobei ein Andrer gierig die Zähne zuleckt. Ueber den Wölfen eine Elster auf dem Baume, die das alles ihren Schwestern gewiss erzählen wird. Hintergrund Landschaft. Bezeichnet: *Philip F. de Hamilton. S. C. M. C. P.* 1720. Auf Leinwand, von 5½′ Höhe bei fast gleicher Breite. 2) Ein Leopard, der seine Beute, ein Huhn, gegen einen Geier vertheidigt. Bezeichnet mit vollem Namen und dem J. 1722. Auf Leinwand, von 2′ 9″ Höhe bei 3′ 9″ Breite. 3) Vier Truthühner vom Fuchse belauscht. 1722. Im Formate gleich dem vorigen Stück. 4) Drei Gemsen auf einer Höhe. 1722. Gleichen Formats. 5) Vier Geier verschiedner Arten nebeneinander zu Boden kauernd. 1723. Auf Leinwand, von 3′ 6″ Höhe bei 4′ Breite. 6) Verschiedne Wasservögel, darunter ein Pelekan, versammelt an einem Wasser. 1724. Desselben Formats. 7) Kleines Jagdgeflügel, todt auf der Erde liegend. 1749. Auf Leinwand, von 1′ 7″ Höhe bei 1′ 11″ Breite. Die Pommersfelder Gallerie besitzt von Filipp Ferdinand ein Stück mit Eidechsen und Schmetterlingen, die fleissig und fein in der Art des *van Schrieck* ausgeführt sind.

Der zweite Sohn des James, Johann Georg, * 1666 zu Brüssel, † 1740 als kais. Kammermaler zu Wien, ging von der Blumen-, Frucht- und Inscktenmalerei, auf die er sich meisterlich verstand, zur Thiermalerei über, worin er es namentlich als Pferdeschilderer zu grosser Berühmtheit brachte. Durch seinen ältern Bruder ward er in die Kaiserstadt versetzt, aus welcher ihn ein Ruf nach Berlin entführte, in welche er aber nach dem Tode Friedrichs I. von Preussen (1713) zurückkehrte. Auch ihn lernt man in der Staatsgallerie zu Wien kennen. Dort finden sich von seiner Hand folgende Stücke: 1) ein zubodenliegender Eberkopf, daneben allerlei Jagdgeräth, bezeichnet: *Jean George d'Hamilton Peintre du Cabinet de S. M. J. et Ca-*

tholique. 1718. Auf Leinwand, von 2' 9" Höhe bei 3' 4" Breite. 2) Ansicht des kais. Karstgestüts zu Lipizza in Krain, mit 72 porträtirten Pferden, die Benamung mit unvergessnem Titel genau wie auf vorgenanntem Stück, nebst dem Dat 1727. Auf Leinwand, von 5' 8" Höhe bei 8' 10" Breite. 3) Vier Pferde, darunter sich ein weisses auszeichnet, mit zwei Füllen in Landschaft weidend. Im Hintergrund ein Bergschloss. Bezeichnet: *Jann Geor. de Hamilton fe.* Auf Leinwand, von 3' 3" Höhe bei 2' 7" Breite. 4) Fünf Pferde auf der Weide, darunter ein weisses und ein falbes. Desselben Formats. 5) Ein Hirsch und zwei Rehe in Landschaft. Leinw. 1' 2½" hoch, 1' 7" breit. Im Stuttgarter Museum trifft man von Joh. Georg eine Bärenhetze (drei Hunde grimmiglich auf den Bätz eindringend, während ein vierter schon tödlich verwundet ist und ein fünfter mit Muth in der Brust hinter einem liegenden Baumstamm lauert, ein Bild von 3' 4" Breite bei 1' 8" Höhe), zwei Stücke mit Jagdhunden bei todtem Wild und eine Jagdhundwache bei todtem Hasen, todtem Geflügel und Jagdgeräthen (dabei hinter Baumstamm sitzende fanggerüstete Falken), sodann ein todtes Rebhuhn mit zwei Schmetterlingen im Grünen, sowie eine todte Schnepfe mit Schmetterling und Maikäfer im Grünen.

Der Jüngste der thiermalenden Gebrüder, Karl Wilhelm, * 1668 oder 1670 zu Brüssel, kunstunterwiesen (wie es heisst) durch Vater und Brüder, kam nach Augsburg, wo Bischof Alexander Sigmund ihn in Dienst nahm und ihm „allergnädigst" den einen Künstler doch sicher schändenden Titel eines Kammerdieners ertheilte. Für diesen Hierarchen malte Karl Wilhelm eine Menge Bilder, darunter grosse Pferdestücke nach den Modellen, wie sie der bischöfliche Marstall bot, auch sogenannte Jagdstücke (d. h. nur Darstellungen von todtliegendem Wildpret oder hundebewachten Jagdbeuten), meist aber Vögel-, Amfibien- und Insektenstücke. In letztern, wo er Pflanzen mitzumalen hatte, von welchen er die Disteln äusserst naturtreffend zu behandeln verstand, lag seine Hauptstärke. Er starb 1754. Von seinen höchst fleissig beendeten, nicht selten bis zur Trockenheit glatten Malereien trifft man noch eine ziemliche Anzahl in verschiednen bairischen Sammlungen, in der Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden, in der Pinakothek zu München und in den Sammlungen Augsburgs. Von zwei Stücken Karl Wilhelms, die in der Pommersfelder Gall. durch äusserstfleissige Ausführung anziehen, enthält das eine Insekten und Disteln, das andre neben dergleichen noch Schnecken und Eidechsen. Im Stuttgarter Museum finden sich von ihm vier gleichformatliche holzgemalte Stücke, welche Pflanzen mit Amfibien und Insekten enthalten.

Filipp Ferdinands Sohn, John Hamilton, machte sich wiederum namhaft als Pferdemaler und ward auch geschätzt als Abschildrer erlegten Wildprets. Man rühmt seine Stücke seitens der Zeichnung. Johann Georgs Sohn, Anton Ignaz, * 1696 zu Wien, † um 1770 zu Hubertusburg in Sachsen, trat ebenfalls in die väterlichen Fusstapfen, ward durch den Herzog von Weimar in Dienst genommen und ging nach siebenjährigem Schaffen für denselben in die Dienste Augusts III. von Polen und Sachsen über.

Hamilton, Gavin, ein in Schottland geborner Maler des 18. Jahrh., † zu Rom 1797, namhaft mehr durch sein Kunstwollen und seine Kunstanregungen, als durch seine Kunstthaten. Er wandte sein Auge zu der durch Winckelmann wieder zu Kult gebrachten Antike und warf sich auf Schildrungen homerischer Heroen und Heroinen. So malte er namentlich zwei Achillstücke, eine Andromache, die den todten Hektor beweint, und einen Paris mit der Helena. Erscheinen uns diese durch D. Cunego, Morghen und andre Wiedergeber stichbekannten Bilder jetzt auch steinkalt in ihren Figuren, so zählten sie doch ihrerzeit zu den Leuchtwerken einer neuen Richtung der Kunst, zu den entschiednen Beweisen vom Bruch mit der aufgedonnerten magenverschleimten Dame, als welche sich die bisherige Kunst gezeigt und vor allem Publiko entleert hatte. Gavin Hamilton benutzte seinen römischen Aufenthalt in mehrfacher Weise; er erwarb die Erlaubniss zu Ausgrabungen, wodurch er so manches schöne Stück Alterthum zutagförderte, das dann, zu tüchtigen Preisen an heimatliche Lords verkauft, durch Aufstellung in entlegensten Landsitzen wieder so gut wie in Dunkelheit gerieth; auch etablirte er zu Rom eine Kunsthandlung weitesten Sinnes, wo sowol Alterthümer als alte und neue Gemälde und Kupferstiche zu finden waren. Für uns hat er sich am Verdienstlichsten gemacht durch Herausgabe der *Schola italica picturae,* einer Folge von 41 grossbogigen Blättern, welche gestochen durch A. Capellan, D. Cunego, G. Volpato u. A., von erlesnen Gemälden berühmter Italiäner begriffgeben. Diese schätzbare Sammlung von Gemäldestichen erschien zu Rom 1773; eine Fortsetzung derselben, in einer Folge von 40 Grossbogenblättern, ward nach Gavins Tode besorgt unter dem Titel: *Schola italica artis*

pictoriae (1806), worin die ausgezeichnetern Bilder aus den römischen Pinakotheken veröffentlicht wurden.

Ein jüngerer G. Hamilton, dessen Existenz wir weder bejahen noch verneinen wollen, wird auf dem Titel einer 1830 zu Paris begonnenen Schola anglica genannt. Die Hefte dieses Umrissblätterwerks tragen englischen und französischen Titel. Jener lautet: *The english School, a series of the most approved productions in painting and sculpture executed by British Artists.* Französisch lautet er bestimmter: *Ecole anglaise: recueil de tableaux, statues et basreliefs des plus célèbres artistes anglais depuis le temps d'Hogarth jusqu'à nos jours.*

Hamilton, William, ein schottenblütiger Londner Maler der Endhälfte des 18. Jahrh., also Kunstzeitgenoss Gavins. Er begleitete den Manieristen Antonio Zucchi, nach dessen Londner Vermählung mit Angelika Kaufmann, 1781, nach Italien, wo er mehre Jahre verweilte, um durch Gemäldekopirung berühmten Meistern etwas abzulauschen. Nach London heimgekehrt, gewann er vielen Beifall durch Porträtleistungen, zumal durch die Bildnisse der kultgeniessenden Mrs. Siddons (als Isabella), ihres Bruders Kemble (als Richard III.) und der Mrs. Wells. Boydells Unternehmen einer Shaksperegallerie zog auch Wm. Hamilton in den Kreis der Dichtermaler. Er lieferte freilich nur formengespreizte farbeneffektliche Scenenstücke, die aber dem ungeläuterten Kunstsinn des Publikums grade so sehr behagten wie die ähnlichen Schmacksmalereien der Meisten, die damals den grossen scenischen Dichter verpinselten. Er malte oder lieferte in Farbenzeichnungen auch mythische Geschichten, Sinnbildereien etc. Die vielen Stecher, die nach ihm gearbeitet haben, erinnern uns nur zu sehr daran, dass Wm. Hamilton seinerzeit ein Berühmter war. Er starb im J. 1801.

Hamilton, Sir William, * 1730, † 1803 zu London, verdient im Kunstlexikon eine Stelle seiner Verdienste wegen, die er unter den Begünstigungen, welche ihm seine gesandtschaftliche Stellung zu Neapel gewährte, als Alterthumsforscher und Kunstsammler erworben hat. Er nahm Antheil an den herkulanischen und pompejanischen Ausgrabungen und richtete seinen Sammeleifer meist auf bemalte Vasen, die ihm aus den verschiedensten Fundorten im Napolitanischen zu Gesicht und Hand kamen. Seine erste Alterthümersammlung, welche ausser den Thongefässen kleinere Marmorwerke und Bronzen enthielt, verkaufte er 1772 dem britischen Museum für die Summe von 8400 Pf. St. Die Malereien der zahlreichen Vasen seiner zweiten Sammlung wurden durch ein Umrissblätterwerk bekannt, welches Heinrich Wilhelm Tischbein, der 1790 ernannte Direktor der Neapler Malerakademie, der Oeffentlichkeit übergab. Dies Werk, in vier Bänden 240 Umrisse bietend, erschien 1791 unter dem Titel: *Collection of Engravings from ancient Vases, mostly of pure Greek workmanship, now in the possession of Sir William Hamilton, with Letter press in English and French.* Als Sir William 1800 nach England zurückkehrte, verlor er durch Schiffbruch einen Theil der Kunstalterthümer jener zweiten Sammlung, die er zu Neapel gebildet hatte. Die geretteten Vasen bilden nun einen Theil der Thomas Hopeschen Sammlungen. 1804 erschien noch über Hamiltons Vasensammlung das Werk von Kirk: *Outlines from the figures and compositions upon the Greek, Roman and Etruscan Vases of the late Sir Wm. Hamilton.* [62 Stiche. 4.] *R.*

Hamippoi hiessen die Beileute hellenischer Truppen; es waren entweder unter die Reiter gemischte Fussgänger, Beiläufer (wie aus Kap. 57 des 5. Geschichtbuches des Thukydides hervorzugehen scheint, wo die Böotier 500 Reiter mit ebensovielen Hamippen haben) oder Kämpfer zu Fuss und zu Pferd, wie unsre Dragoner, oder endlich Gefolge des gerüsteten Reiters, wie die Knappen des mittelalterlichen Ritters. Andre erklären den Hamippos für einen Reiter mit ledig folgendem Handpferd.

Hamm, Kreisstadt an der Lippe in Westfalen, ist durch eine grosse gothische Pfarrkirche bemerkenswerth, welche in ihrem aus dem Zwölfeck geschlossenen Chor und dem breit ausladenden Kreuzschiff eins der seltneren Beispiele von der Gothik des 13. Jahrh. in Westfalen bildet, während das geräumige Langhaus mit seinen drei gleich hohen Schiffen und dem mächtigen, in's Mittelschiff hineintretenden, auf schwerfälligen Rundpfeilern aufruhenden Westthurm den etwas nüchternen spätgothischen Styl des Landes vertritt. Wahrscheinlich begann um 1337, wo die Kirche zur Pfarrkirche erhoben wurde, der Ausbau des Langhauses, der bis gegen Ende des Jahrh. gewährt haben wird. Nach Aussen wirkt der mächtige, durch Spitzbogenfriese und Lisenen gegliederte Thurm imponirend. Der letzten Zeit des gothischen Styls gehört die Klosterkirche, jetzige kath. Pfarrkirche an, die inschriftlich durch Rotger Brecht 1510—1512 erbaut worden ist. Die Kirche im schmucklosesten Style, der durch die Regeln des Ordens bedingt wurde, ist ausserordentlich lang bei geringer Breite, die durch das Fehlen des nördlichen Seitenschiffes noch

verringert wird. Schlichte Rundpfeiler tragen die Kreuzrippen und Quergurten der Gewölbe. Der Chor, lang vorgelegt und aus dem Achteck geschlossen, macht sich nach aussen durch einen Dachreiter bemerklich. Zeichnungen beider Kirchen in Lübke's Werk über die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Auch das Rathhaus zeigt noch eine gothische Bogenhalle. *W. L.*

Hammelburg, eine bairische Stadt dritter Klasse, an der fränkischen Saale, feuerheimgesucht im April 1854 und bis auf etwa 70 Gebäude niedergebrannt, besass bis zum Brande ein schönes altes Rathhaus, dessen Vernichtung sehr zu beklagen ist. Ausser dem Rathhaus gingen in Flammen unter der Thurm der Pfarrkirche und das Landgerichts- und Rentamtsgebäude. Unsterblich ist der Ort durch die ergetzlichen „Hammelburger Reisen des Ritters v. Lang" (11 Fahrten, Nürnb. 1818—33).

Hammer, Beibild des Germanengottes Thor. Der Donnergott Thor (anderweit Thyr genannt) besass den Hammer Miölner, den Zerschmetterer, den Donnerkeil, womit er von steinbockgezogenem Wagen aus die bösen Berggeister zerschmetterte, d. h. die Winterriesen besiegte und die Natur zur Lenzung aufweckte. Nach der Edda machte er mit diesem Hammer einen todten Bock wieder lebendig, segnete damit die Leiche Balders zu dessen Urständ und brauchte den Miölner auch zur Einsegnung eines Brautpaars, um die Ehe fruchtbarzumachen. Die auf den Thorhammer anspielenden Hammersteine, die in nordgermanischen Heidengräbern als Amulets rollespielen, deuten mithin auf eine glückliche Auferstehung der Todten und versinnbilden die Fruchtbarmachung des Todtenackers und der Erde überhaupt, in welche man die Leichen gleichsam als Saat gelegt dachte, die der himmlische Frühling zu Licht und Leben bringen würde. In E. Kirchners Schrift: *Thors Donnerkeil und die steinernen Opfergeräthe des nordgermanischen Heidenthums; zur Rechtfertigung der Volksüberliefrung gegen neuere Ansichten* [*Neustrelitz* 1853] wird auf überzeugende Weise dargethan, dass die keil- oder hammerförmigen Steine, die man so häufig in heidnischen Gräbern findet, und die in der Volkssprache Donnerkeile heissen, keineswegs, wie viele Gelehrte noch bis auf die jüngste Zeit angenommen haben, als Waffen oder Werkzeuge gedient haben, sondern dass sie lediglich eine Bedeutung für den altheidnischen Kult hatten und in die Gräber nur als Amulete gelegt wurden. Damit hängt zusammen, dass jene Steine auch keineswegs, wie man geglaubt hat, aus unvordenklicher ältester Zeit rohester Kultur stammen, sondern dass sie noch in sehr später Zeit einzig zum religiösen Gebrauch verfertigt wurden. Die Steine sind nämlich sehr häufig viel zu klein, um als Waffe oder Handwerksgeräth gebraucht werden zu können. Ferner sind sie meist so scharf und genau zugehauen und polirt, dass nothwendig zu ihrer Verfertigung eiserne Instrumente erforderlich gewesen sind. Endlich findet man die Steine in Gräbern neben den feinsten Metallarbeiten einer schon späteren Zeit, neben Bronze, Eisen und Stahl. Der schwedische Professor Nilsson, der dies nicht zu leugnen vermag, nimmt gleichwol an, die Steine seien nicht in späterer Zeit mit besseren Instrumenten verfertigt worden, sondern stammten immer noch als Heiligthümer aus höherer Vorzeit, ja er steht nicht an, die alten Skandinavier dieser Steine wegen mit den Wilden zu vergleichen. Dagegen nun erklärt sich Herr Kirchner aufs Entschiedenste und vertheidigt die ohne Zweifel einzig richtige Ansicht, derzufolge jene Steine bis zum Ausgang des Heidenthums verfertigt wurden als Gegenstände, die man den Todten gewöhnlich mit ins Grab gab. — Die todtendienstlichen Donnerkeile sind mit den gleichfalls Donnerkeile (auch Teufelsfinger) genannten Belemniten nicht zu verwechseln, obgleich auch diese den Hammer Thors bedeuten. Von den Belemniten nämlich glaubt das Volk, es seien die Reste von Blitzen, also gleichsam abgesprungene Stücke von Thors Steinhammer. Immer werden sie nur auf die Blitze bezogen, welche Thor in Gewittern gegen die Riesen über der Erde schleudert, während die oben besprochenen Donnersteine sich nur in Gräbern finden und eine rein symbolische Bedeutung haben.

Hammer in der Hand, Merkzeichen zweier Heiligenfiguren. Als Handwerkszeichen trägt den Hammer nebst einer Zange der „Bischof gewordne" Goldschmied Eligius (*Aló, Eloi, Loo*), der Patron aller Schmiede und Schlosser; als Marterzeichen hingegen zeigt sich der Hammer in der Hand des heil. Mönches Reinoldus, des Patrons der Steinmetzen, dem damit der Schädel eingeschlagen ward.

Hammer, Name zweier Münchner Historienmaler zu Ende des 16. Jahrh. (der Mittelmäsigkeiten Jörg und Vitus H.), eines Schwarzburger Leben- und Todmalers (des Friedrich Niklas, † 1748 zu Mossbach bei Biberich), eines Nürnberger Elfenbeinbildners (des Michael H., † um 1790) und zweier Dresdner Künstler: des verblühten Ansichtenzeichners und Vielstechers Kristian Gottlieb (* 1779)

und des jetztblühenden, in Auffassung der Fuchsnatur äusserst glücklichen Thiermalers Guido.

Hammerer, Hans, Strassburger Steinmetz, blühend in den Schlussdezennien des 15. Jahrh. Er ist Schöpfer der von 1487 datirenden Kanzel des Erwinmünsters, an welcher er vorn den Heiland mit der heil. Mutter und dem Leibjünger, zuseiten die Apostel in Nischen und unterhalb die vier Evangelisten nebst Kirchenvätern und Heiligen gemeiselt hat. Im 17. Jahrh. ward der Deckel der Hammererkanzel (man sagt, weil er beschädigt gewesen) beseitigt und durch einen „schmackhaftern" von Holz ersetzt, der nun das Werk verunzierte.

Hämmerkunst, die Kunst, Bildwerke aus Metall zu hämmern.

Hämmerl, Josef, s. im Art. „Glasmalerei", B. V. S. 157.

Hämmermanier, s. unter *Lutma*.

Hammersteine, Donnersteine, s. Art. „Hammer" (Thorhammer).

Hammon oder Hamon, J. L., angeblicher Schüler des Paul Delaroche, doch in seiner archaischen Richtung vielmehr ein Jünger des strengen Historienmalers Ingres. Man rühmt ihn als genauen, regelrechten, sauberen Zeichner, und goutirt ihn als Scenenmaler seiner Kindergruppen wegen, da er die Gesichter zarter, in den Formen schmächtig und niedlich gehaltner Jugend lieblich zu geben weiss. Er hat sich zu einem Liebling der vornehmen Welt gemacht und wird im heutigen Paris als ein Sendpriester der in Allem sich aufthuenden Reaktion begrüsst, denn in seinen recht zahmen, recht unverfänglichen und abgezirkelten Bildern in den Salonausstellungen sieht dort die auserwählte Welt in ihrer Scheu vor Natur und Wahrheit mitwirkende Talismane gegen die Regungen wildfängiger Kräfte, die man in den Tiefen der Gesellschaft brausen hört. Im J. 1852 hatte Hammon ein langes Stück Leinwand ausgestellt, auf dem angeblich die ganze Menschheit zu sehen war. Es war betitelt als menschliche Komödie und führte einen unabsehbaren Zug unverständlicher Wesen vor, in welchem sich einige liebliche Kinder versteckten. Der Hang zum Sonderbaren und Schwerverständlichen, dem sich Hammon hier überlassen, musste dem Gemälde vielfachen Tadel und allerlei Anfechtungen zuziehen; nur das Gelungenste im Bilde, die Kindergruppe, konnte auch bei denen, die seine Arbeit im Ganzen verwarfen, einige Gnade finden. Dies merkte sich Hammon, um nächstes Jahr mit lauter Kindern aufzuwarten. So brachte er 1853 sein griechisches Hirtenkinderidyll unter dem Titel: die Schwester ist nicht da! Mit dieser Antwort suchen zwei kleinere Geschwister den Geliebten der ältern Schwester abzuweisen, die sich hinter ihnen verbirgt. Das Motiv ist sehr geistreich und der Ausdruck der Kinder vorzüglich; aber das Bild leidet an zu grosser Abzirkelung und Abplastung der Formen und an der von Ingres her bekannten nüchternen, grauen, vernachlässigten Färbung. Trotz diesen Aussetzungen wurden die „Hammonskinder" fast als die Perle des Salons gepriesen. — Im vortheilhaftesten Lichte zeigt sich Hammon in seinen „Zeichnungen", in jenen Gedankenformungen mit den einfachsten Mitteln, wobei die Malerprätensionen beiseitbleiben.

Hamon, s. Hammon.

Hamptoncourt, eins der namhaftesten Schlösser Englands, dritthalb Meilen von London liegend. Man fährt dahin über Richmond und durch den hirschrudelbelebten Bushy-Park. Das Schloss, sehr anmuthend in einem Parke liegend, stellt sich als ein stattliches, sehr weitläufiges Gebäude dar, das seine erste Anlage dem Kardinal Wolsey verdankt. Die durch ihn und Heinrich VIII. (der es später vom Kardinal geschenkt erhalten) gebauten Theile sind in Backstein ausgeführt und zwar ganz in jener Weise der Gothik, welche sich für feste Sitze und Wohnungen in England ausgebildet hatte. Die Bauart vereinigt mit guten Hauptverhältnissen den Karakter der Tüchtigkeit; die Zinnen, welche den Oberrand aller Mauern krönen, gemahnen an alte Ritterzeit. Der bedeutsamste Theil des Hamptoncourt-Palace ist die grosse Festhalle von 1537, die nun als Kirche dient; diese spätgothische Halle von glücklichen Verhältnissen auszeichnet sich besonders durch die reiche vortreffliche Arbeit der Holzdecke mit niederhängendem Schmuckwerk. Andre Theile des Schlosses, vornehmlich eine grosse Fasade, rühren aus Wilhelms III. Zeit und sind Ausführungen von Sir Christopher Wren in dessen an italiänischen Stil sich anschliessender Bauweise, wodurch denn das Schloss ein Gemisch stilwidersprechender Bauten geworden. Aus dieser spätern Epoche stammt auch der Saal, wo Raffaels weltberühmte Kartons ihre Aufstellung gefunden. Der Saal soll eigens für die Kartons erbaut worden sein, ist aber das unglücklichste Lokal, was der Architekt dafür herstellen konnte. (Vergl. über die Missverhälte dieses Lokals, wie über die Schicksale und Zustände der Kartons, die Waagenschen Briefe aus England, I. 361 ff.) Der hier bewahrten Kartons sind sieben, die jener grössern Reihe

angehörten, welche Raffael für Leo X. ausführte. Die Ausführung fällt nach Waagens Ueberzeugung in die Jahre 1513 und 14. Papst Leo sandte die zehn kolossalen, mit Wasserfarben ausgeführten Kartons, worin Raffael ebensoviele Momente der Apostelgeschichte behandelt hatte, nach Arras in den Niederlanden, um hier prachtvolle Tapeten danach wirken zu lassen. Während dann aber die Prachttapeten zu Rom prangten (die übrigens seit 1527 zweimal verschleppt und das Letztemal, 1798, von Juden arg misshandelt wurden), geriethen die gebrauchten Vorbilder zu Arras in jahrhundertlange Vergessenheit. Rubens war es, welcher Karl I. von England auf sie aufmerksam machte. Als dieser König sie aufkaufte, fanden sich eben nur noch sieben vollständig in den Streifen vor, in welche die Tapetenwirker ihre Vorbilder zerschnitten hatten. Karl I. hatte die Absicht, nach den sieben geretteten Kartons wiederum Tapeten wirken zu lassen. Fünf derselben waren einem Francis Cleane in Morlac zu diesem Zweck übergeben worden; doch ist nicht bekannt, ob die Tapeten zustandegekommen. Gewiss ist nur, dass die Kartons noch einmal unter Arbeiterhänden zu leiden hatten. Bei Abschätzung der Karlschen Verlassenschaft wurden sie nur auf 300 Pf. St. geschätzt, um welchen Preis sie Oliver Cromwell für den Nationalbesitz ankaufte. Erst König Wilhelm III. sorgte für Aufziehung der zusammengefügten Streifen und für Aufstellung der Wunderwerke an ihrem jetzigen Orte. 1766 wurden sie nach London in den Buckinghampalast und dann nach Windsor-Castle gebracht, wobei sie wiederum Schädigungen erfahren mussten. Seit 1804 befinden sie sich jedoch wieder in Ruhe zu Hamptoncourt. Ihre Darstellungen, stichbekannt durch Dorigny, Holloway und Ludwig Gruner, sind folgende: 1) der Tod des Ananias [nach dem 5. Kap. der Apostelgeschichte], 2) der Zauberer Elymas mit Blindheit geschlagen [nach dem 13. Kap. der Ap.-Gesch.], 3) die Heilung des Lahmen an der Tempelpforte [nach dem 3. Kap. ders. Gesch.], 4) der Wunderfischfang Petri [nach dem 5. Kap. des Lukas], 5) Paulus und Barnabas zu Lystra [nach dem 14. Kap. der Ap.-Gesch.], 6) Pauli Predigt zu Athen [nach dem 17. Kap. ders. Gesch.], endlich 7) die Spruchscene „Weide meine Schafe!“ [nach dem 21. Kap. des Evangeliums Johannis].

Ausser den Raffaelkartons, die allein eine Reise nach England werth sind, findet man in den bilderbehangenen Räumen des Hamptoncourt-Palace ein etwas älteres Rangwerk der Geschichtmalerei: die kunstgeschichtlich hochgestellten neun Gemälde des Andrea Mantegna, welche den Triumf des Julius Cäsar schildern. Sie sind in Leimfarben auf geköperter Leinwand ausgeführt und haben ursprünglich den Fries eines Saales des Bastianpalastes zu Mantua geschmückt. Unter Karl I. mit dem ganzen Gemäldeschatze der Familie Gonzaga nach England gekommen, wurden sie bei Abschätzung der Karlschen Verlassenschaft auf 1000 Pf. St. geschätzt, für welche Summe sie auch verkauft wurden. Nach Wiedererwerb durch Karl II. erhielten sie Stelle zu Hamptoncourt, wo sie nun nächst den Raffaelkartons das bedeutsamste Werk der Sammlung abgeben. Jedes dieser Triumfbilder, die einen fortlaufenden Zug bilden, hat neun Fuss in Höhe und Breite, sodass der ganze Cäsarzug die beträchtliche Länge von 81′ einnimmt. Dies grösste und reichste Mantegnawerk, allgemein bekannt durch die Holzschnitte des *Andrea Andreani* in Chiaroscuro von 1599, hat Geltung gehabt als bedeutendstes Denkmal der Begeistrung für alte Römergrösse, welche in Italien im 14. und 15. Jahrh. herrschte und durch Meister Andrea ihren würdigst künstlerischen Ausdruck fand. Der jetzige Zustand aber des berühmten Werkes ist höchst beklagenswerth. Bis auf Weniges ist alles (man sagt: durch Laguerre unter Wilhelm III.) in roher Weise mit Leimfarben übermalt worden, und das wenige Unüberpinselte ist theils verwaschen, theils verblichen. An vielen kleinen Stellen ist auch die Uebermalung wieder abgefallen oder im Abfallen begriffen. Inhalt der einzelnen Bilder: 1) Spitze des Zuges, die Heermusik, die Feldzeichen, flammende Pechpfannen, Büste der *Roma victrix*, Bilder der Schlachten und Gegenden, wodurch und worüber sie diesmal triumfirt, an Stangen aufgeheftet, welche von Kriegern getragen werden [ganz übermaltes Bild]; 2) die entführten Götterbilder auf Wagen, darunter die erhaltne, sehr fein modellirte Büste einer Kybele von hoher Schöne, dann Sturmwidder und andres römisches Kriegsgeräth, und eine gewaltige Masse erbeuteter Feindeswaffen; 3) Haupttropäen derselben Art, Urnen voll Münzen und Prachtgefässe [besonders roh übermalt]; 4) sehr kleine geschmückte Opferstiere, hinter vorgetragnen Vasen laufend und begleitet von Posaunenschall [in einem schönen Opferknaben mit leichtwallendem Blondhaar sind noch die Originalkonture wie die meisten feinen Motive des Weissgewandes erhalten]; 5) vier Elefanten, die auf ihren Köpfen Frucht- und Blumenkörbe und auf ihren mit höchst zierlich arabeskirten Teppichen behängten Rücken flammende Kandelaber tragen [an den triumfalischen Thieren

dieses sehr festlich fantastischen Eindruck machenden Bildes sind die Augen und Theile von Köpfen und Rüsseln erhalten, welche voll Lebens und zart modellirt erscheinen]; 6) die Träger kostbarer Gefässe und ihre Hintermänner mit den Rüstungen besiegter Feldherrn [der Kopf des einen Hinterträgers wie die Tropäe, die er schleppt, ist noch rein, der Ausdruck der Anstrengung im feinen verblichnen Profile vortrefflich, alles Andre, bis auf ein Paar Gefässe, übermalt]; 7) die Gefangnen, Männer, Weiber, Mädchen und Kinder, ruhig und würdig schreitend, ohne sich durch die Höhnungen von Pöbelgestalten anfechten zu lassen [ein Bild von grossartig rührendem Eindruck, das leider völlig und rohest übermalt ist]; 8) das Bunterlei lustiger Spielleute und Spottsänger [sehr übel zugerichtetes, stark abgeblättertes Bild]; endlich 9) Julius Cäsar selbst, hoch thronend auf dem Triumfwagen, der mit feinen Arabesken (mit besonders geschmackvollen am Rade) bedeckt ist, in der Ferne ein Triumfbogen, der ganze Raum überdrängt gefüllt [leider auch ganz überschmiert].

Gegen den Cäsartriumf des Mantegna und die apostelgeschichtlichen Kartons des Raffael müssen die wenigen übrigen geschichtmalerischen Werke der Bildersammlung dieses Palace bescheiden zurücktreten. Von diesen wenigen sind nur anzuzeichnen: ein in Gefühl und Ton an den Lombarden Beltraffio erinnerndes Bild der Darreichung des Johannishauptes (hier als Lionardo hängend) und ein Hauptbild vom späten Florentiner Orazio Gentileschi, der zu Karls I. Zeit in England malte und starb. Das Stück des Gentileschi schildert in ganzen lebensgrossen Figuren die Keuschheit des Josef. Der Vorgang bei dem üppigen Weibe ist vom Maler ganz zu einer Scene seiner Zeit gemacht worden; man sieht also statt eigentlicher Historie ein grosses Genrebild, findet aber die Malerei sehr fleissig, die Färbung kräftig und die Wirkung sehr schlagend. — Ein Nachbild nach *Parmeggianino*, betreffend die im Original zu Dresden befindliche *Madonna della rosa*, gilt hier flott als Originalwerk.

Am Reichsten ist die Sammlung zu Hamptoncourt an Porträten, die mehr oder minder ausgezeichnete Personen vorführen und zum Theil von vortrefflichen Meistern (Italiänern, Deutschen, Niederländern und Franzosen) herrühren.

I. Italiänerwerke. — Von grosser Feinheit ist das leider schadhafte Porträt eines Bildhauers, angeblich des *Bandinelli*, das man hier dem Correggio beimisst, dem es ganz gewiss nicht gehört. Zwei dem Tizian zugeschriebene Bildnisse sind gute Stücke der venedischen Schule, von welchen eins, der sogen. Aretino, sehr gelitten hat. Von Pordenone findet man ausser einem vortrefflichen Mannskopfe ein grosses reiches Familienbild, worin er sich und die eigne Familie in edler und feiner Auffassung schaugegeben hat. Von Guercino ein sehr lebendiges Selbstbild, das ihn mit Pinsel und Palette vorführt.

II. Deutsche Arbeiten. — Aus der Dürerschule das Bildniss eines jungen Mannes, vortrefflich und fleissig gemalt, doch von schwerer Farbe. — Von Holbein 1) die unterlebensgrossen Ebenbilder eines Ehepaars auf einer Tafel mit den beigefügten Altersjahren 52 und 35; der Mann in Schwarzpelz und Pelzmütze, die Frau in braunem Kleide und weisser Haube; im Hintergrund eine sehr ausgeführte, etwas harte Landschaft mit dem Dat 1512. Nach diesem müsste Holbein das Bild, welches seine Aeltern darstellen soll, mit vierzehn Jahren gemalt haben. Das wäre bei ihm, dem sehr früh Entwickelten, nicht eben befremdlich; auch zeigt sich im Bilde, besonders bei der Frau, seine eigenthümlich lebendige Auffassung, der gelbbräunliche Fleischton und die noch schwache Händegebung seiner Frühbilder. Der Kopf des Mannes ist angegriffen, die Hand der Frau verwaschen. 2) Erasmus Roterdamus schreibend, unterlebensgross. Sehr fein und lebendig, ebenfalls in jenem frühern Gelbbrauntone, doch von besondrer Kläre, mit feinen Schraffirungen in den Schatten. 3) Lord Guilford, lebensgross, mit dem Dat 1527. Das Gesicht, etwas leer und schwertönig, scheint übermalt zu sein. Das Kleid des Lords ist goldstoffig. Hinten grüner, mit Ringen an einer Stange befestigter Vorhang; diese Dinge, sowie ein grüner Zweig, von meisterlichem Machwerk. [Alle andern Stücke, die hier als Holbeinische hängen, sind theils nur alte Kopien nach Holbein, theils blose Unterschiebungen.]

III. Niederländerarbeiten. — Von Joan Mabuse das Halbfigurenstück der halblebensgross gemalten Kinder Heinrichs VII., nämlich des thronfolgenden Heinrich, des Prinzen Arthur und der Prinzess Margarethe, welche hinter grünem, früchtebelegten Tische sitzen. Höchst zart vollendet, dabei reiner im Naturgefühl und feiner in der Zeichnung als die spätern Mabusischen Bilder. Da Prinz Heinrich, geb. 1492, ungefähr siebenjährig erscheint, so mag das Porträtstück um 1499 gemalt sein, wodurch sich also auch die Zeitfrage des Mabusischen Aufenthalts

in England beantwortet. — Von Anthonis de Moor (*Antonio Moro*) das Bildniss der blutdürstigen Königin Mary der Katholischen, lebensgrosse Halbfigur in rothem Kleide, mit goldenem Latze und weissem Pelze, nebst Perlen und Edelsteinen um den Hals und im Haar. In der Rechten hält Mary einen Brief mit spanischer Adresse an sie, womit ohne Zweifel ein Schreiben ihres Gemahls Felipe (des nachherigen Filipp II. von Spanien) gemeint ist. Das Bild zeigt die ganze Meisterschaft des berühmten Porträtisten; nur hat der Kopf sehr gelitten. — Von Pieter van der Faes (*Sir Peter Lely*) eine Reihe von Schönheiten aus Karls II. Zeit, in Halbfiguren. Sie zeugen alle für das Talent, welches dieser Hofmaler für leichte und gefällige Darstellung weiblicher Reize besass.

IV. Französische Arbeiten. — Von Jehan Clouet (geb. um 1485, nach dokumentlichen Ausweisen 1523—36 Hofmaler des Königs Franz) die Halbfigur Leonorens, der Schwester Kaiser Karls V., welche 1530 zu zweiter Ehe mit Franz I. vermählt ward. Sie ist reich gekleidet und hält in der Linken einen Brief ihres Bruders Ferdinand von Spanien, mit spanischer Aufschrift. („An die Königin, meine Schwester.") Das Bild wird hier dem *Janet*, dem Sohne des Jehan, zugeschrieben, weicht aber von den Arbeiten des jüngern Clouet durch die grössere Tiefe und Sätte des Silbertons, durch eine grössere Weiche der Verschmelzung und eine gewissenhaftere Ausführung der Einzelheiten ab. Leider ist der Kopf angegriffen. Vergl. im Kunstblatt 1851 Waagens Bemerke zum Aufsatz „*les trois Clouet*" im Werke des Grafen Laborde: *la renaissance des arts à la cour de France, tome premier, peinture. Paris* 1850. [Fast dasselbe Bild, doch nur zweidrittellebensgross, besser erhalten und von grosser Feinheit, findet sich im Besitze des kunstbefreundeten Regierungsrathes Minutoli zu Liegnitz. Ein drittes Bild derselben Fürstin, im Besitze des Mr. Sellières zu Paris, hält Laborde für eine alte Kopie nach Jehan Clouet.] — Von François Clouet, dem sogenannten *Janet* (*Jehannet, Jannet*), ein sehr anziehendes Brustbild des thronfolgenden Knaben Heinrichs II. und der medizeischen Katharine. Etwas blasstönig, aber zartest vollendet. — Von H. Rigaud das Ebenbild des edeln Fénélon. So feinen und wahren Gefühls, wie es bei diesem Bildnisser nur selten zu finden.

Unter den Porträtstücken unbekannter Meister ist sehr interessant das Bildniss der zwölfjährigen Elisabeth v. England, der nachherigen Königin und Reformatorin Grossbritanniens. Der anziehend kindliche Ausdruck des Gesichts hat zugleich etwas sehr Kluges; der Mund ist höchst fein; das Haar ins Röthliche spielend. Ueber einem weissen Rocke mit reicher Goldstickerei trägt sie ein rothes Kleid, das an Brust und Gürtung reich mit Edelsteinen und Perlen besetzt ist. Ihr Kopf ist mit rother Haube bedeckt; ihren Hals schmückt eine Doppelschnur von Perlen mit Edelsteinen. In den langen magern Händen hält sie ein Betbuch. Auf grünem Tische liegt ein andres Buch aufgeschlagen. Im Hintergrund ein Vorhang. Die Ausführung ist eine sehr fleissvolle, die Färbung eine sehr helle. In der Stellung herrscht Steifheit. Als Meister dieses merkwürdigen Bildes, dessen Fleischtheile durch Verwaschen bleich und flach geworden, wird hier aufs Gerathewol ein Kranach angegeben; doch schon aus äussern Gründen, die auf der Hand liegen, kann es keinem Kranach angehören.

Andre Malerbereiche findet man in Hamptoncourt durch einige Niederländer vertreten. Von Adrian van de Velde sieht man ein treffliches Viehstück, von Herrman Swanevelt drei Landschaften, worunter die zwei grössern besonders schön sind, von Pieter Neefs und den Steenwycks gute Bautenstücke und von Daniel Seghers zwei Blumenkränze.

Hanau, kurhessische Stadt in der Wetterau, am Einfluss der Kinzig in den Main, auf der Stelle einer Römerkolonie erbaut, von welcher viele Alterthümer zeugen, die in der Gegend gefunden wurden und noch immer gefunden werden. Graf Filipp legte 1528 hier Festungswerke an und erbaute zugleich ein neues Schloss. Die Neustadt erhob sich seit 1597 durch die Niederlassung aus den Niederlanden hergeflüchteter Protestanten. 1636 ward die von den Kaiserlichen hart bedrängte Stadt durch den Schwedenfeldherrn Lamboy entsetzt, von welchem Moment sich das „Lamboyfest" herschreibt, das zu Hanau jedenjahrs, 13. Juni, gefeiert wird. Am 30. Oktober 1813 lieferten bei Hanau die verbündeten Baiern und Oesterreicher unter General Wrede die bekannte Schlacht gegen den rückzügigen Napoleon.

Die Stadt besitzt zwei grosse Plätze, den Marktplatz und den Paradeplatz, jenen mit dem Rathhaus und einem Springbrunnen; mehre Kirchen, darunter die Marien- und die Johanniskirche; ein kurfürstliches Schloss, ein Zeughaus, eine Münze, ein Schauspielhaus, ein Gymnasium und Museum mit der Wetterauischen Bibliothek und andern Sammlungen. Nahliegende Punkte sind das Lustschloss Filippsruh, das

eine berühmte Inhaberin (die Napoleonsschwester Paolina Borghese) gehabt hat, und das mit englischen Anlagen versehene Wilhelmsbad, wo man alte Eichen und künstliche Ruinen findet. Sechs Stunden von Hanau liegt an der Fuldaer Strasse Gelnhausen mit seinem altherrlichen Dom.

Hanau ist die Königin aller gewerbsthätigen Städte Kurhessens. Berühmt sind die Hanauer Bijouterien und Goldarbeiten, in welchem Industriezweige die Familie Weishaupt besonders zu nennen ist. Wie weit sich die Hanauer Goldschmiedekunst verpflanzt hat, ersehen wir aus einer Bemerkung in den Reiseblättern, welche der Geh. Rath Hesse, der als preuss. Generalkonsul nach Mittelamerika gegangen, neulich dem Publikum übergeben hat. Derselbe schreibt von seinem Besuche der Antillenperle: *Endlich will ich noch thatsächlich erwähnen, dass ich in einem Dorfe mitten in Cuba einen deutschen Goldarbeiter aus Hanau, einen Vetter des kurhessischen Staatsraths Eberhard fand, der gute Geschäfte machte und mir erzählte, dass er in Philadelphia, New-York und Newark allein* 250 *deutsche Goldarbeiter aus Hanau gezählt habe.* — Auch in der Kistlerkunst (Schreinerarbeit) machen sich Hanauer geltend, derzeit z. B. Körner, der in der grossen deutschen Industrieausstellung zu München 1854 ein mahagonenes Schreibbureau ausstellte, welches durch die reichen, klar und zweckmäsig wiedergegebnen Renaissanceformen anzog.

Eine Zeichnenschule oder Akademie, die seit dem vorigen Jahrhundert zu Hanau besteht und jetzt trefflich geleitet ist, erscheint nicht nur zur Vorschulung für höhere Kunst sondern auch zur Weckung und Edlung des Formensinnes für das in die Kunst spielende Handwerk berufen. So ist es erfreulich zu hören, dass die Hanauer Kunstschule neben ihren Vorgebildeten für höhere Kunstübungen auch getüchtigte Musterzeichner für die Industrie in die Welt schickt. Beispielsweise sei erwähnt, dass die geschmackvollsten Verzierungen der bekannten weltverbreiteten Offenbacher Waaren von Musterzeichnern herrühren, die zu Hanau gebildet wurden. Leider aber geht ein grosser Theil dieser Dinge, mit grösserer oder geringerer Schuld der deutschen Fabrikanten, unter dem Titel „englische Waaren“ in alle Welttheile.

Hanau ist die Vaterstadt nicht nur der sprachforschenden Gebrüder Grimm, auf welche Deutschland stolz zu sein ursachhat, sondern auch mehrer namhafter Künstler in den Gebieten der Malerei und Stechkunst. Wir erinnern an Konrad Westermayer (* 1765 zu Hanau, † daselbst 1826), der anfangs bei seinem Vater Daniel Jakob, dem Goldschmied, arbeitete, dann auf der Kasseler Akademie (1788) sich für die Oelmalerei bildete und nachher zu Weimar (1791) unter Meister Lips auch der Stechkunst oblag. Hier stach Konrad die grosse Platte nach dem Gemälde, worin Heinr. Wilh. Tischbein die Vorführung des Weisslingers vor dem Berlichinger geschildert hatte. Göthe, der das Gemälde nach der Scene seines Götzschauspieles besass, war mit dem Stich so zufrieden, dass er den Stecher in seinen Schutz nahm und bei jeder Gelegenheit empfahl. So stach nun Westermayer zu Weimar auch eine Madonna nach Guido, brachte Radirungen nach Rembrandt, Schalcken und Aehnlichen, und betheilte sich übrigens mit Blättern für die Bertuchsche Bilderbuchindustrie. Dann ging er (1795) nach Dresden, um sich im Landschaftfache nach Werken von Berghem und Both zu bilden. Nach kurzer Bewandrung Italiens fand er Arbeit in Dessau, wo er der chalkografischen Gesellschaft als Aquatintastecher diente. Hierauf sehen wir ihn wieder in Weimar (1800—1806), von wo er nach Hanau, zu einem Professorat an der vaterstädtischen Akademie, berufen ward. Später ward er Oberleiter dieser Kunstschule, in welcher Stellung er sich unbestreitbare Verdienste in Heranbildung von Künstlern sowol als von Kunsthandwerkern erwarb. Er war für solche Stelle wie geboren. In der weitern Welt bewahren sein Andenken die geätzten und gestochnen Blätter nach Reni, Rembrandt, Frans Hals, Frans van Mieris, Godefrid Schalken, F. Kobell, H. W. Tischbein, F. Tischbein (Herderbildniss) und Lips (Wielandporträt). Weiter erinnern wir an Franz Nickel, den Hanauer Emailmaler, der viele Jahre zu Madrid geachtet wirkte und dann wieder in der Vaterstadt arbeitete, wo er noch 1816 thätigwar. Sodann ist der Gebrüder Peter und Josef Krafft, der Söhne eines geschickten Emailmalers, zu gedenken. Josef Kr., * 1787 zu Hanau, † 1828 zu Wien, war anfangs Emailmaler, ward aber in der Folge ein vorzüglicher Oelbildnisser. Zu noch höherem Malerruhm und längerem Leben brachte es Peter Krafft (* 1780 zu Hanau), der in Geschicht- und Lebensschildrungen seinen Lorber zu Wien erwarb. Allbekannt durch Stiche sind seine Gemälde der Völkerschlacht bei Leipzig und der Schlacht bei Aspern (im Invalidenhause Wiens) sowie seine grossgemalten Scenen des Abschieds des österreichischen Landwehrmanns von der Familie und der Rückkehr desselben nach dem Befreiungskampfe (in der Staatsgallerie Wiens). Auch Bilder nach Götheschen, Kör-

nerschen und Byronschen Dichtungen, namentlich der durch Stöber stichbekannte „Tod des Zriny" und der von Rahl gestochne „Manfred mit dem Gemsjäger", haben zur Verbreitung seines Malernamens gedient. Unter seinen Porträten glänzt das kleine Bildniss des Erzherzogs Karl. — Ferner hat Bedeutung gewonnen Ludwig Emil Grimm (* 1790 zu Hanau), ein Bruder der sprachgelehrten Grimme, über dessen Verdienste als Maler, Porträtzeichner und Radirer wir in dem bereits gebrachten Künstlerartikel gesprochen haben. Auch Pellicier oder Pelissier ist anzuzeichnen, der sich eine Zeitlang zu Berlin geschult hatte, sich dann 1830 nach Rom begab und hier als Volksmaler und Bildnisser seinen Ruf begründete. Joh. Friedr. Karl Spitz, * 1813 zu Hanau, bildete sich in der Münchnerschule zum Geschicht- und Genremaler. Er hat manches Schöne in der Komposition geleistet und auch das Bildniss mit Erfolg gepflegt. Karl Hausmann aus Hanau, geschult bei Pellicier in der Vaterstadt, hat zu Paris, wo er derzeit wirkt, eine tüchtige Stellung als Genremaler gewonnen. Er verfolgt die Richtung der neufranzösischen Realistenschule.

Hanauer Schachspiel. Unter dieser Benennung ist jetzt allbekannt das kostbare Goldschmiedewerk von C. M. Weishaupt und Söhnen zu Hanau, welches auf den grossen Industrieausstellungen zu London (1851) und zu München (1854) ein Gegenstand vieler Bewundrung gewesen und auch mit Medaille gekrönt worden ist. Eine Beschreibung dieses Glanzwerkes deutscher Kunstindustrie haben die Hanauer Verfertiger selbst gegeben, als sie ihre Arbeit dem Weltpublikum im Londner Kristallpalast zur Schau und Beurteilung übergaben. Ihre damalige schriftliche Selbstäusserung über Entstehung und Durchführung des Prachtstücks lautet wie folgt.

„Unser im Jahr 1849 fertig gewordenes, jetzt in der Londoner Industrie-Ausstellung dem grossen Publikum vorgeführtes Schachspiel ist eines derjenigen industriellen Erzeugnisse, welche in der neueren Zeit, und zwar aus natürlichen Ursachen, sehr selten zur Ausführung kommen. Einerseits sind, namentlich in unserm Vaterlande, Personen, welche zugleich Sinn für derartige Kunstwerke und die Mittel zur Anschaffung derselben haben, äusserst selten, ja fast gar nicht vorhanden. Andererseits wagen sich die Künstler, bei dem Abgang aller Aufmunterung dazu, in der Regel nicht an solche Stücke, sondern halten sich nur an die fabrikmäsige Erzeugung von Schmucksachen, deren Absatz nach allen Richtungen hin als ein verhältnissmäsig gesicherter, überhaupt mehr lohnender betrachtet werden kann. Auch wir würden, ohne Anregung von Aussen, wahrscheinlich nicht den Entschluss zur Anfertigung des hierbesprochenen kostbaren Gegenstandes gefasst haben; jene Anregung kam uns indessen zu und so wurde im Jahr 1844 Hand an denselben gelegt."

„Die Modelle der Figuren waren bereits länger schon vorhanden und zweimal zu Schachspielen ausgeführt, deren eines im Besitze des Herzogs von Nassau, das andere, für die Berliner Ausstellung vom Jahr 1844 gemacht, im Besitze des Grossfürsten Thronfolgers von Russland ist."

„Die Bretter zu beiden sind verhältnissmäsig äusserst einfach, wogegen das Brett des vorliegenden in der Idee und Ausführung wie am Material reich genannt zu werden verdient."

„Die Idee zu den Figuren entstand in den Berathungen zwischen uns und mehreren Künstlern und stellte sich fest auf Versinnlichung des geschichtlichen Kampfes zwischen dem deutschen Kaiser Carl V. und dem König Franz I. von Frankreich. Es wurden demzufolge beide Personen als die Hauptfiguren dargestellt und erstere nach dem berühmten Bilde des neueren belgischen Malers *Gallait*, letztere nach vorhandenen zahlreichen übereinstimmenden Abbildungen portraitirt. Ihnen zur Seite stehn als Königinnen die Tochter Carls V., Margarethe von Parma, als Statthalterin der Niederlande berühmt geworden, ebenfalls Portrait nach *Gallait*, und die Schwester Franz I., Margarethe von Valois, Königin von Navarra. Die Modelle zu diesen Figuren sowie zum Springer (als Herold dargestellt) sind von dem Bildhauer *Eduard von Launitz* in Frankfurt gefertigt. Der Laufer ist von dem Bildhauer *Leuchtweis*, Lehrer an der hiesigen Kunstakademie, modellirt, während die übrigen Modelle, als zum Thurm, den Bauern (Lanzknechte einerseits, französische Soldaten andererseits) in unsern eignen Ateliers und unter unserer speziellen Leitung entstanden."

„Die Kostüme sämmtlicher Figuren sind in Form und Verzierung schon im Allgemeinen der betreffenden Zeit getreu und entsprechend gehalten; bei den Kleiderstoffen wurden sogar Muster gewählt, welche im 16. Jahrhundert Anwendung fanden. Es verstand sich von selbst, dass die Figuren, je nach ihrem Range auf dem Schachbrett, mehr und weniger reich an Graveur-Arbeit, Emaillen, Edelsteinen gehalten wurden, und ist die Durchführung dieses Grundsatzes deutlich erkennbar. Die Anwendung von Emaillen insbesondere ist fast ausschliesslich auf die vier Königs-

figuren beschränkt und darf hierbei hervorgehoben werden, dass mit der Auswahl der Farben innerhalb der Gränzen geblieben werden musste, welche das Material an den Körpern (15löthig Silber) bedingt, mit Ausnahme einzelner Theile, welche aufgesteckt werden konnten, wie Bänder, Gürtel etc., die aus Gold gefertigt und mit edleren Farben belegt wurden."

„Es war erforderlich, dass zum Zwecke der Unterscheidung der beiden Parteien wesentliche Verschiedenheiten zwischen den sich gegenüberstehenden Figuren angebracht wurden. Wir wendeten dazu an:

1) verschiedene Form der Fussgestelle, einerseits rund, andererseits achteckig;
2) verschiedene Steine, wie Rubine an den Einen, Smaragde an den Andern;
3) einerseits Vorherrschen des Silbers, andererseits Vorherrschen des Goldes."

„Diese Verschiedenheiten in ihrer Gesammtheit schienen uns gerade hinzureichen, um den Spieler stets übersichtlich und speziell die Figuren seiner Partei erkennen zu lassen und niemals ein Suchen nach denselben erforderlich zu machen. Noch drastischer hätte sich der Unterschied geben lassen, wenn die eine Partei ganz in Vergoldung gekleidet, der anderen ganz die weisse Farbe des Silbers belassen worden wäre. Allein wir verwarfen diesen Weg als einen im vorliegenden Falle gegen feineren Geschmack verstossenden und die Harmonie des ganzen Kunstwerks störenden."

„Zu der Einfassung des aus Perlmutter und Schildkrot gefertigten Brettes übergehend, so ist zunächst hervorzuheben, dass schon die ursprüngliche Bestimmung des Gegenstandes, nach dem britischen Inselreiche versendet zu werden, auf die Verzierung desselben, die Wahl der daran anzubringenden Embleme, einwirkte. Die Eckverzierungen bilden 4 Seeweibchen, eine Anspielung auf die Seemacht Englands; sie tragen gemeinschaftlich mit ebenso vielen auf Schildkröten, dem Symbole der Bedächtigkeit, stehenden Genien einen schweren reichen Fruchtkranz, das Bild des Reichthums auf der Erde, auf dem sich Fischreiher und zwischen denselben kleine Eidechsen spielend bewegen, während dahinter freundliche Kinderköpfe aus üppigen Ornamenten hervorschauen. Das Modell dazu wurde von dem Bildhauer *Ed. von Launitz* ausgeführt. Die grössere Massenhaftigkeit an diesem Theile des Werkes gestattete uns auch freieren Spielraum in der Wahl der äusseren Ausstattung. Es zeigt sich dieses vor Allem an den in den natürlichen Farben prangenden reichen Blumen- und Fruchtkränzen. Diese Kränze sind aus Gold getrieben, in den feinsten Farben emaillirt und mit Edelsteinen und Perlen besetzt. Ebenso sind die Schalen der Schildkröten aus Gold und mit durchsichtig blauer und mit schwarzer Email bedeckt. Schön behandeln, obgleich nicht ohne Schwierigkeit, liessen sich die Flügel der Vögel und die Schweife der Seejungfern; hier rief das neben der feinen Ciselure in zarter Nuancirung angebrachte Blau einen ebenso zarten als warmen und wohlthuenden Effect hervor, während die Fischschwänze mit Recht in kaltem grünlichen Blau schimmern."

„Auch an diesem Theile des Werkes zeigen sich Silber und Vergoldung in wohlberechneter Abwechselung. Hier wie an den Figuren sind alle Vergoldungen auf galvanischem Wege aufgetragen und diese schöne Erfindung der neuesten Zeit machte es uns allein möglich, die Vergoldung ganz nach eigner Wahl, ohne dass technische Schwierigkeiten in den Weg traten, auf der Oberfläche zu vertheilen."

„Das ganze Werk ist in allen seinen Theilen treu im sogen. Renaissance-Styl gehalten, dessen Hauptträger seiner Zeit im Fache der Gold- und Silberarbeit der berühmte Benvenuto Cellini gewesen ist. Diesen Styl, dem seit seiner Blüthe im 16. Jahrhundert so viele Moden und Geschmacksrichtungen gefolgt sind, wird stets der Künstler, der in Gold- und Silberarbeiten Schönes schaffen will, vorzugsweise zum Gegenstande seiner Studien machen. In wie weit wir bei unserm Werke jenem edlen und grossartigen Style in der Idee, in harmonischer Disposition des Ganzen, wie in allen auch den kleinsten Details gefolgt sind, ob die Ausführung durchweg eine sorgfältige, feine und gelungene genannt zu werden verdient, dies Alles glauben wir getrost dem Urtheile des Sachkenners überlassen zu dürfen."

Hanau 1851. gez. *C. M. Weishaupt Söhne.*

Hand. — Schon Aristoteles nennt die menschliche Hand das Organ aller Organe, und Helvetius leitet von ihr alle Vorzüge der Humanität ab. In ihr liegt die vollkommenste willkürliche Bewegung. Es gibt keinen Theil des Menschenäussern, der in engem Raum eine solche Manchfaltigkeit enthielte und durch die Bewegung der Gelenke einen solchen Reichthum von Formen darzustellen vermöchte. Daher ist auch die Hand das eigentliche Werkzeug der Gebärdensprache, in welcher der Mensch die übrigen Thiere ebenso sehr übertrifft als in der Manchfaltigkeit und Modulation seiner Stimme. In genauester Verbindung und Wechselwirkung stehen Hand und

Arm. Wie die Hand ist, so muss auch der Arm sein. Wo die Hand der höchsten Empfindsamkeit und Freiheit geniesst und der Sitz eines Sinnes ist, der so offenbar dem Verstande dient, da muss auch der Arm so gestaltet sein, dass er jeden Zweck der Hand dienstfertig und getreulich unterstützt. Um der Hand willen hat der ganze Arm seine Einrichtung, denn ohne die Hand ist der Arm nutzlos, wie wir bei Amputirten sehen, welchen die Hand aus dem Gelenk entfernt ward.

Die Thiere haben Klauen und Krallen zum Ergreifen, Halten, Zerreissen, Hufe zur Ausdauer im Laufen, Zehen zu geschicktem Klettern, aber keine Hände, keine Finger, wo sich Zartheit mit Festigkeit, Biegsamkeit mit Ausdauer so wunderbar vereinen, um dieses Organ zum Hauptsitz des Gefühlsinnes zu erheben. Als Organ des Fühlens hat die Hand ihre Vollkommenheit jenem bewundernswerthen Bau zu danken, der sie zum Greifen, Erfassen und Halten so geschickt macht. Während andre Theile der Körperoberfläche nur fähig sind, Eindrücke von Temperatur oder bloser Berührung zu empfangen, erforscht die Hand, besonders durch Betasten mit den Fingern, genau die Grösse, Gestalt, Festigkeit, kurz den räumlichen Karakter der Gegenstände. Die Zehenglieder, bei welchen das anatomische Messer ebenfalls die feinsten Nervenfäden bis in die Hauptpapillen verfolgt, würden sich ihrer Bildung nach ebenso gut wie die Finger zum Tasten und mäsigen Grades selbst zum Fassen und Verrichten eignen, wären sie zu solchem Gebrauch von früh an kultivirt worden. Bis zu welchem Grade der Fuss mit seinen Zehen sich zu handartigem Wirken versteht, sehen wir an armlos gebornen Menschen, die sogar Künste wie die Malerei mittels der Zehenglieder zu treiben befähigt wurden.

Erhalten wir die genauesten Gefühlseindrücke durch Berührung mit den Fingerspitzen, so sind die Nägel an der Rückseite derselben offenbar dazu bestimmt, den Mechanismus dieser Organe durch ihre Widerstandskraft zu vervollständigen. Sie machen als wirkliche Hornplatten, die aus einer fleischigen Wurzel hervorwachsen, die Fingerspitzen tauglich, sich auf äussere Gegenstände fest aufdrücken zu lassen, dienen den Fingerspitzen zur Unterstützung und Schutzwehr, und konzentriren die Thätigkeit der Nerven auf die der Berührung dargebotnen Gegenstände.

Was aber die Menschenhand am meisten auszeichnet, ist der freie bewegliche Daumen, diese „kleine Hand zur Unterstützung der grössern", wie der Leydner Anatom Albinus sehr richtig bemerkt hat. Nur der Mensch ist Besitzer des vollkommensten Daumens. Der des Affen ist so kurz, dass das Thier ihn nur schwer den Fingerspitzen entgegensetzen kann. Bei einigen Affenarten fehlt er ganz oder ist nur in rohen Anfängen da. Die ungleiche Länge der Finger begünstigt offenbar die Leichtigkeit und Ungezwungenheit in ihren mannigfachen Manipulationen. Die Stellung des Daumens macht ihn zum Antagonisten der übrigen Finger. Während der Druck der letztern direkt gegen die Handfläche geht, legt sich der Daumen nur von einer Seite an. Dagegen kann seine Spitze jedem der einzelnen Finger oder allen zugleich entgegengesetzt werden. Drückt man die Finger gegen die Handfläche oder um einen Gegenstand, so vermehrt er wesentlich die Festigkeit des Griffs, indem er mit grosser Kraft schief aufdrückt. Eine Hand, die den Daumen verloren, hat an ihrer Wichtigkeit als Organ des Fühlens und Fassens, überhaupt des „Handelns, Hantierens", unendlich viel eingebüsst.

Ihr Grundbau, die Durchbildung ihrer feinen Muskulatur, besonders in dem merkwürdigen Bewegungsverhältniss des Daumens, welches dem Menschen vor allen Geschöpfen eigenist, die reiche Nervenentwicklung im Innern und in den Hautflächen, die vom Thierischen so sehr abweichende feinere Hautbildung, das alles sind Punkte, wodurch die Hand zum hochbedeutsamen Organ des Menschenkörpers wird. Die Muskulatur ist es, welche die Hand zur „motorischen" macht. Sie stellt in ihrer wunderbaren Künstlichkeit einen Apparat dar, wodurch allein jene feinsten Bewegungen auszuführen sind, welchen der Mensch Alles verdankt, was er von mechanischen und höhern Werken erzeugt, wodurch hervorgerufen wird was das äussre Leben des Kulturmenschen von dem des Thieres unterscheidet, und wodurch ihm gegeben ist, zu den ihm naturverliehenen Organen noch unendliche neue gleichsam hinzuzuschaffen. Ihr Nervenreichthum aber und die Feinheit ihrer Haut machen die Hand zur „sensiblen", zum schönen und empfindlichsten Sinnesorgan.

Beides zusammen, das Vielfühlige und Vielbewegliche, macht die Hand zum Hauptfaktor der stimmebegleitenden, mundergänzenden und mundersetzenden Zeichensprache. Die Gebärdensprache des Menschen übertrifft die der Thiere an Manchfaltigkeit so vielmal als seine Stimme die der unter ihm stehenden Organismen. Das eigentliche Werkzeug des Menschen zu dieser Uebertragung der Töne in Bilder ist die Hand. Die Hand ist für die Bildersprache, was der Mund für die Tonsprache. Durch die Hand erhält jeder Ton Gestalt. Niemand kann

lebhaft, bei gleichem Antheil des Gemüths und Verstandes, sprechen, ohne dass er, selbst oft ohne es zu wissen oder zu wollen, die Hand bewegt.

Gross ist der Reichthum von Bildern, der in der menschlichen Hand liegt, auch wenn sie nicht mit Griffel und Pinsel bewaffnet ist, von Bildern, die bei jedem lebhaften Gespräch so schnell wie das Wort entstehen und vergehen. Ja es gibt keinen Theil des Menschenkörpers und überhaupt keine Gestalt in der belebten und unbelebten Welt, welche in engem Raum eine solche Manchfaltigkeit enthält und durch die Bewegung der Gelenke einen solchen Reichthum von Formen darzustellen vermag, als die menschliche Hand. Der Umriss der flach ausgestreckten Hand zeigt schon eine Kurve mit fünf verschiednen Wendepunkten, eine Linie, die mit solchem Reichthum in der ganzen sichtbaren Natur sonst nicht vorkommt. Nur das Profil des menschlichen Gesichts hat gleichviele Wendepunkte; aber es besteht zwischen dem Gesicht und der Hand der Unterschied, dass bei erstem die Krümmungen konstant sind, während bei der grossen Biegsamkeit der Gelenke an der Hand immer wieder andre dargestellt werden können.

Nach alledem bleibt für den Künstler die Bildung und Haltung der Hand samt dem Arme, mag er diese in den Zuständen der Ruhe und Halbruhe oder der Bewegung und Extase darzustellen haben, ein ausserordentlich wichtiger Theil der Menschendarstellung. In grösster Manchfaltigkeit finden wir die Arm- und Handbewegungen schon an den Gestaltungen antiker Kunst ausgeprägt. Da sehen wir das einfache Tragen in der Flachhand (so bei Apollo, Athena, Zeus), das Ausstrecken der Hand mit nach oben gerichteter Innerfläche (Bewegung beim Beten, Bewegung des Empfangens), die Ausstreckung mit umgedrehter Hand (schutzbedeutende Bewegung, welcher die beruhigende, gleichsam niederdrückende Armbewegung ähnlich ist), die Handlage in der Seite oder auf dem Rücken, welche die Ausruhe nach Anstrengung bezeichnet (wie bei dem farnesischen Herakles, bei Hermes, Meleager), das in die Seite Stemmen, welches Trotz (bei dem Niobiden) und Erhabenheit (bei der Melpomene) ausdrückt; das Kopfstützen durch die Hand für ruhiges ernstes Nachsinnen (wie bei der Polymnia), das Handaufstützen auf einen Felsen als Zeichen herrschender Sicherheit (so bei Poseidon), das Ineinandergreifen der Hände über dem Knie, was in Verbindung mit der angemessenen Haltung des übrigen Körpers düstre Niedergeschlagenheit ausdrückt (das Fingerineinandergreifen überhaupt sowol Schmerz bedeutend als auch ein magisches Fesseln ansagend), das Kinnschmiegen in die Hand (Kummergebärde, z. B. bei der verlassnen Ariadne), die Hand mit dem Zeigefinger am Mund (Gebärde der Verschwiegenheit bei Harpokrates), das Handwölben über den Augen (den besonders bei Panen und Satyrn vorgestellten *visus umbratus*), eine in der antiken Tanzkunst und Plastik sehr beliebte Gebärde, welche den Hinausschauenden oder eifrig Zuschauenden bezeichnet. Durch eine „gewisse Art, den rechten Arm auszustrecken und zu erheben", bezeichneten die Alten im Allgemeinen den Redner, durch „emporgehobene Arme mit offenen Händen" den Sieg Erflehenden (Hauptbeispiel die klassische Knabenstatue zu Berlin). Durch die „Armlage über Kopf" und das „Ueberkopfschlagen beider Hände" finden wir halbe und völlige Ruhe ausgedrückt. Beispiele solcher Ruhgebärde geben Bildungen des Zeus, des Apollo, des Dionysos, der Ariadne, des Herakles, des Hypnos und der Securitas. Einen Zustand von Todtenruhe zeigt dagegen der starre Arm- und Handanschluss an den Körper bei archaischen Tempelbildern.

Hand, rothe, indianisches Sinnbild, das in den Ruinen von Yucatan etc. häufig bemerkt wird. Die Figur der menschlichen Hand wird von den amerikanischen Indianern gebraucht, um demüthige Bitte an die Gottheit oder den grossen Geist zu bezeichnen. Im Sisteme der Malereischrift (heiligen Zeichenschrift) der einst zu Kultur gekommnen Stämme gilt die Rothhand als Bild der Kraft, der Macht oder Herrschaft, die der grosse Geist verliehen. Priester findet man in jenen gemalten Urkunden gewöhnlich mit ausgestreckten und aufgehobnen Händen gezeichnet; bisweilen sieht man nur einen Arm, häufiger aber beide erhoben. Bei den noch restenden Indianerstämmen ist das Handsinnbild noch insofern ein angewandtes, als es bei Vorbereitung und Schmückung des Körpers zu heiligen oder festlichen Tänzen auf nacktem Leibe (auf Brust, Schulter oder anderm Theile) mit thonbeschmierter Hand abgedrückt wird.

Hand aus Wolken ragend, altkristliches Gottbild, als *pars pro toto*. Die Gottvaterhand zeigt sich öfter umnimbt. Mit Pfeilen und Speeren bewaffnet erscheint die Gotthand in der Miniatur eines angelsächsischen Psalters des 11. Jahrh., wo also der zornige und eifrige Gott des alten Bundes karakterisirt wird. Vergl.

Louisa Twining: Symbols and Emblems of early and mediaeval christian art, London 1852, *Pl. II.*

Händel-Bildniss. — Das einzige Porträt, wozu der grosse Tonmeister gesessen, ist jenes vom Maler Hudson, welches in einer Kollegsbibliothek zu Oxford bewahrt wird. Neuster Stich nach dem Hudsonschen Gemälde von Ludwig Sichling (in der 3. Lief. der „Bildnisse berühmter Deutschen", Leipzig, bei Breitkopf und Härtel). Zu den äussersten Seltenheiten gehört der Händelporträtstich des berühmten Georg Friedrich Schmidt. J. F. Linck, der ein Exemplar besessen, das in die Privatsamml. des Königs v. Sachsen übergegangen, beschreibt dies Blatt wie folgt. „In einem fensterähnlichen, oben bogenförmigen Rahmen befindet sich das Brustbild (nicht Kniestück) des Componisten. Er trägt eine grosse Perücke, hat über dem gestickten Rock ohne Kragen einen Mantel, der beide Arme bedeckt, und ist nach links gewendet. Auf dem untern Theile des Rahmens liegt rechts ein Notenblatt, auf dem man das Wort: „Allegro" und sechs Reihen Noten sieht. Eben daselbst liest man: George Friedrich Schmidt Sculp. à Paris. Im Fussgestelle des Rahmens ist gestochen:

GEORGES FREDERIC HANDEL
Seul Compositeur et Directeur General
de l'Opera de Londres.
Né en Saxe.

und darunter, in der 1 Zoll hohen Platten-Marge:

Ici, graces aux doctes veilles
D'un artiste laborieux,
Ce lui qui fait par tout le Charme des Oreilles
Fait aussi le plaisir des yeux.

Der Stich (ohne die untere Marge) ist 8" 11''' hoch und 6" 7''' breit. Die ganze Platte hat eine Höhe von 10" 2''' und eine Breite von 7" 2'''. (Vergl. Nr. 5 des Deutschen Kunstblattes 1851.)

Handmann, Emanuel und Jakob, schweizerische Künstler des 18. Jahrh., von welchen jener als Maler zu Bern, dieser als Münzbildner zu Basel wirkte. Sie thaten nur ihrer Zeit, der bald befriedigten, genug. Emanuel, der zu Schaffhausen vorgebildete, durch kurze Studien zu Paris und Rom geförderte Oel- und Pastellmaler, lieferte ausser Kirchenstücken vornehmlich Bildnisse, deren etliche gestochen wurden. Eine Handmannsche Kopie des Niklas Manuelschen Bildnisses wird in Grüneisens Schrift über Meister Manuel Deutsch erwähnt. Auch in der Aetzung versuchte sich Em. Handmann; namentlich kennt man von ihm einen fast lebensgross radirten Hohenpriesterkopf. Er starb 1781 zu Bern.

Handschriftbilder, s. unter *Kleinmalerei.*

Handschuchsheim, Ort bei Heidelberg, durch eine Schlacht geschichtlich geworden, jetzt besucht wegen der sehr bedeutenden Sammlung mejikanischer Alterthümer im Besitz des Hrn. Uhde. Handschuchsheim ist Geburtsort des grossen Landschaftmeisters Karl Rottmann und des Aquarellisten und Steinzeichners Anton R., des ältern Bruders Karls. (Ihr Vater, der bekannte Schlachtenzeichner Friedrich R., übersiedelte nach Heidelberg, wo der noch zu München lebende Jüngste der drei Gebrüder, Leopold, das Weltlicht erblickte.)

Handschuhe des Bischofs, s. B. II. S. 180 f.

Handspiegel, s. *Spiegel.*

Handzeichnungen. Man versteht darunter überhaupt *Originalzeichnungen,* im engern Sinne vornehmlich die *Meisterzeichnungen,* die für uns so ganz eigenthümlichen Reiz habenden Entwürfe der grossen Meister. Mehr als durch Kunstwerke irgendeiner andern Art wird man durch die Handzeichnungen in die geheimnissvolle Werkstatt des künstlerischen Bildens eingeführt, sodass man ein Gemälde vom ersten Lebenskeim bis zur letzten Ausgestaltung in seinen verschiedenen Vorbildungen und Umbildungen verfolgen kann. Mit seinem feinen Kunstgefühl macht Rumohr auf den sichern technischen Takt aufmerksam, womit jene alten Meister in ihren Zeichnungen immer das Material brauchten, welches ihrer jedmaligen Absicht am meisten entsprach. Galt es einen ersten Gedanken, wie er eben in der Fantasie aufgestiegen war, auf das Papier zu werfen, so wählten sie meist den leicht angebenden italischen Rothstein oder auch wol die weiche italische Schwarzkreide. Durch die Breite und Weiche der Striche erhielt ein solcher erster Entwurf sogleich etwas Malerisches und Massenhaftes, und zugleich liess das Material bis zu einem hohen Grade eine etwa beliebte weitre Ausführung zu. Kam es aber darauf an, ein in der Natur beobachtetes Motiv von schnell vergänglicher Art, wie es der Fantasie frisch vorschwebte, festzuhalten, einen zufällig glücklichen, schnell veränderlichen Faltenwurf sich anzueignen, oder irgend einen Karakter in den Haupt-

zügen scharf und bestimmt wiederzugeben, so wählten sie am liebsten die Feder, welche leichten beweglichen Schwung mit sicherer und scharfer Angabe der Formen zu vereinen gestattet. Wollten sie im Bildniss, im Modellstudium, in der Komposition die zartesten Bewegungen der Formen, das feine Spiel der innerhalb der Umrisse liegenden Flächen ausdrücken, so griffen sie meist zum abgerundeten Silberstift. Dieser gibt auf einem, mit einem Gemisch von Bleiweiss und etwas hellem Ocker, Grünspan oder einem Roth überzognen Papiere nur leicht und weich an, erlaubt also ins Unbegrenzte abzuändern und nachzubessern, und gestattet endlich mit stärkerem Aufdrücken die Angaben, wofür sich das Gefühl entschieden, bestimmt aus allen andern herauszuheben. Handelte es sich darum, über die Hauptvertheilung von Licht und Schatten ins Klare zu kommen, so führte der volle Wasserpinsel, in Sepia oder Tusche getaucht, mit seiner leicht beweglichen Spitze, seiner kühnen Fülle, am Schnellsten und Sichersten zum Ziele. Hiebei sind öfter die Umrisse der Formen gar nicht angegeben, sondern ergeben sich nur aus der Begrenzung der Schatten. Wo es zugleich um Bestimmtheit der Form zu thun war, wurde der Gebrauch der Feder damit vereinigt. Für eine mehr ins Einzelne gehende Ausbildung der Lichter und Schatten gewährte den Meistern ein gefärbtes Papier einen Mittelton, mit dessen Hilfe sie durch schwarze und weisse Kreide in der Schatten- und Lichtgebung eine höchst feine Nüancirung und eine grosse Abrundung der Theile erreichten. Diese Zeichnungsart ist ihrer grossen Vortheile wegen besonders häufig in Anwendung gekommen. Erst wenn wir aus einer grössern Zahl solcher Handzeichnungen ersehn, von wie vielen Seiten ein Gemälde auf das Gewissenhafteste vorbereitet worden, wird uns die grosse Reife und seltne Durchbildung so vieler Bilder aus der Epoche Raffaels recht erklärlich, und erst, wenn man solche Bilder als die Endergebnisse ganzer Studienreihen der begabtesten Geister betrachten lernt, fühlt man sich gebührend von dem hohen Werthe derselben durchdrungen. Sonach ist vielleicht kein Kunststudium anziehender als das der Handzeichnungen; aber gewiss gibt es auch kein schwierigeres. Nur die innigste Vertrautheit mit der Gefühlsweise der Meister, sofern sich diese in jeder Linie ausspricht, kann in diesem Labyrinthe zur sichern Führerin dienen. Denn es gibt nicht allein eine Unzahl von Studien, welche von sehr ausgezeichneten Künstlern (z. B. von den Caracci nach den Werken eines Michelangelo, Raffael etc.) mit vielem Geist und grosser Meisterschaft gemacht worden sind, sondern es haben sich auch in alter und neuer Zeit geschickte Leute daraufgelegt, aus der Nachahmung der Handzeichnungen grosser Meister einen einträglichen Erwerbszweig zu machen. Daher findet man auch keine andre Gattung von Sammlungen so ungleichmäsig besetzt als die der Handzeichnungen, wo man gar zu oft neben dem geistreichsten Original die interesseloseste Kopie erblickt. (Vergl. *Waagens* Bemerkungen bei Besprechung der Samml. des British Museum im 1. Theil seiner „Kunstw. u. Künstl. in England.")

Handzeichnungskabinette, s. *Kunstsammlungen*.

Handzeichnungswerke. — Mit Publikationen, welche Similia von Meisterzeichnungen geben, wurde im 18. Jahrh. begonnen. Der Vorgang des geschickt imitirenden Zeichners und Stechers Kornelis Ploos van Amstel fand sehr bald Nachfolge durch englische, italiänische und deutsche Unternehmer. Stark haben sich solche das Kunststudium ausserordentlich fördernde Werke gemehrt in der Ersthälfte des 19. Jahrh., worüber der Weigelsche Kunstkatalog den besten Ausweis gibt. Wir wollen aus dem Vorrath solcher Herausgaben nur anzeichnen:

1) das berühmte Werk des Ploos van Amstel, bestehend aus 46 Blättern nebst Titelblatt mit lateinischer Widmung an den rechtsgelehrten Rathsherrn Jonas Witsen zu Amsterdam, den Mäcen des Imitators, datirt 1. Febr. 1765. Es enthält nur Similia niederländischer (zumeist holländischer) Malerzeichnungen. Man findet da wiedergegeben: Handzeichnungen von *Averkamp, Bakhuysen, Bega, Berchem, Bloemaert, de Bray, Brouwer, Coopse, Does, Dow, van Dyck, Eeckhout, Esselens, Everdingen, Flinck, Goltzius, van Goyen, du Jardin, L. van Leyden, J. Luyken, K. van Mander, J. van der Meer de Jonge, Metzü, Mieris, Netscher, A. Ostade, Rembrandt, Sachtleven, J. Saenredam, du Sart, Steen, Terburg, A. van de Velde, C. Visscher, Ph. Wouverman, Th. Wyck, P. Zaenredam.* Der Leydener Lukas erscheint mit dem „Urtel Salomons" (Urzeichnung in Erzherzog Karls Sammlung). van Dyck mit dem „Ebenbild Jans van Goyen", Rembrandt mit der „zur Hausthür ausschauenden Frau" und dem „Knaben in der Hausthür" (dem Künstlersohn Titus, Urblatt bei Goll v. Frankenstein, dann bei Samuel Woodburn), Jan Steen mit dem „Anwalt und seinem Gehilfen", Adrian Ostade mit dem „Zeitungleser" (Urblatt bei B. van Bosch) und den „Dorfmusikanten" (Urzeichnung in der Haager Samml.), Gerard Dow mit dem „Mädchen am Klavier" (Urblatt bei Baron Verstolk

van Soelen), Goltzius mit dem Ebenbild der „Maria Tesselschade", der zweiten Tochter von Roemer Visscher (Urzeichnung bei J. de Vos zu Amsterdam), van Goyen mit einem „Stadtmarkt" und einem „dörflichen Viehmarkt", Averkamp mit „Friedrich V. von der Pfalz [dem Winterkönig] samt Gefolge", Bakhuysen mit drei Marinen, Kornelis Bega mit der „Bauernfamilie in der Stube", Niklaas Berchem mit „Hirten und Vieh bei einem Flusse", Bloemaert mit einer Madonna in Kranzfassung, de Bray mit „Magistratspersonen" (Urzeichnung bei Goll v. Frankenstein), Brouwer mit dem „schlafenden Bauer", P. Coopse mit „Flussansicht nebst Schiffen", Simon van der Does mit „Hirt und Schafherde bei steinernem Bogen", Eeckhout mit dem „lehrenden Botaniker", J. Esselens mit der Ansicht eines „beschifften Flusses", Everdingen mit einer sehr figurenbelebten „Dorfansicht", Flinck mit einem „Kriegerbildniss", Karel du Jardin mit einer durch vier Schafe belebten Landschaft, J. Luyken mit einem „Alchymisten und seinem Gehilfen", K. van Mander mit einem „Konzert von zwei Figuren", Jan v. d. Meer de Jo. mit „bergiger Landschaft samt Gebäuden und Herden", Metzü mit einer „Plinsenbäckerin", Frans Mieris d. Ae. mit einem „Spieler" und zwei „Schooshündchen" (Urzeichnungen in der Weigelschen Samml.), Netscher mit einer „jungen musikalischen Dame", Sachtleven mit zwei Landschäftchen, J. Saenredam mit einem „Schlächter im Hofe", Kornelis du Sart mit einem „Fischausrufer", Gerard Terborch mit einer Gesellschaft (einem Herrn mit der Dame und dem Pagen), A. van de Velde mit einer „geschlossenen Landschaft samt Herden und Hirten am Wasser", Kornelis de Visscher mit dem Ebenbild eines „Mannes im Lehnstuhl", Phillip Wouverman mit einem „Mann nebst Pferd bei Wäscherinnen", Thomas Wyck mit einer Zeichnung von Baulichkeiten und P. Zaenredam mit dem „Innern einer holländischen Kirche."

2) Werk des Meisters J. Cootwyk, ebenfalls treue, in Bister-, Rothstift-, Kreide- und Tuschmanier ausgeführte Similia niederländischer Meisterzeichnungen bietend. In diesem seltnen Werke sind vertreten: Rembrandt (Mann im Lehnstuhl eine Zeichnung betrachtend), Adrian Ostade (sich kratzender Bauer und ein Bauer mit Pfeife in der Hausthür), Kornelis du Sart (Bauerweib mit dem Kinde), Abraham Bloemaert (St. Franziskus), G. Metzü (lesende Alte), Jan de Wit (drei Genien ein Wappen haltend), Paul Potter (drei Schweine und ein stehender Stier), Pieter van Bloemen (beladner Esel, grasender Ochs und grasende Kuh), Niklaas Berchem (der flötende Hirt und ein Schalmei blasender Hirt bei Schafen und Ziegen), Aldert van Everdingen (eine Landschaft mit Fluss und Gemäuer und eine mit Hirt und Schafen), Jan Lievens (Ruinen mit Hirten, Ziegen und Schafen), Ludolf Bakhuysen (Marine mit drei Figuren auf dem Strande), Hendrik Kobell (See bei Sonnenaufgang); ferner zwei Franzosen: Eustache Lesueur (Landschaft mit der Hagar) und François Boucher (eine Mutter mit zwei Kindern und die Venus auf dem Ruhbett, vom Rücken gesehn). Vgl. Nr. 11,375 im Weigelschen Kunstkat.

3) *Liber Veritatis. Or: a Collection of two hundred Prints after the Original-Designs of Claude le Lorrain, in the Collection of his Grace the Duke of Devonshire, executed by Richard Earlom, in the manner and taste of the Drawings. London, J. Boydell.* 1777. In Grossbogen.

4) *A Collection of Prints in imitation of Drawings. To which are annexed lives of their authors with explanatory and critical notes by Charles Rogers Esq. F. R. S. and S. A. L. London, printed by J. Nichols* 1778. Seltnes Kapitalwerk. Zwei Bände in Königsbogen, mit 112 vortrefflichen Stich- und Schnittimitationen italischer sowie einiger niederländischer und französischer Meisterzeichnungen. Die Blätter (deren jedes den Namen des Besitzers der betreffenden Handzeichnung in Bemerk bringt) sind ausgeführt durch *Fr. Bartolozzi, W. Wynne Ryland, J. Basire, S. Watts, J. Deacon* u. A. Dem ausführlichen Texte des kunstgelehrten Herausgebers sind die Ebenbilder der betreffenden Maler in Schnittvignetten von Samuel Watts beigefügt. Bei Rudolf Weigel gewerthet zu 80 Thalern. Vergl. Nr. 8485 des Weigelschen Katalogs.

5) *Dessins des meilleurs peintres des Pays-Bas, d'Allemagne et d'Italie du Cabinet de Mr. G. J. Schmidt à Hambourg. Gravés d'après les originaux de même grandeur par J. Th. Prestel. Vienne* 1779. — *Dessins etc. du Cab. de Mr. Paul de Praun à Nuremberg.* 1780. — *Dessins etc. tirés de divers célèbres Cabinets. Gravés par J. Th. Prestel. Nuremb.* 1782.

6) *Recueil de Desseins gravés d'après les plus fameux Maitres, tirés de la Collection de l'Académie Electorale Palatine des beaux Arts à Dusseldorff. 1re Suite, cont.* 50 *desseins.* 1780. *2de Suite, cont.* 50 *desseins.* 1781. (Beide Folgen besorgt durch den Düsseldorfer Hofmaler und Galleriedirektor Langenhöffel.) —

Nouvelle Collection d'Estampes, cont. 50 *pièces en eau forte d'après les desseins originaux de Raphael d'Urbin, Julio Romano, Palma, A. Durer et plusieurs autres maîtres célèbres, tirés de la Coll. de l'Acad. El. Pal. des beaux Arts à Dusseldorff et de celle de Mr. Krahe, Directeur de la dite Académie, ainsi que de la Galerie de S. A. S. El. Palatine dans cette ville. Gravées par Théodore Bislinger et Gérard Huck.* Düsseldorf 1781. In Grossbogen. (Diese dritte Folge ward besorgt von Krahe, dem Nachfolger Langenhöffels im düsseldorfer Galleriedirektorat.)

7) *Celeberrimi Francisci Mazzolae Parmensis graphides per Ludovicum Inig Bononiae collectae editaeque anno* 1788. 25 Blätter in Grossbogen, schön in Zeichnungsmanier ausgeführte Stiche nach Handzeichnungen des Correggisten Parmeggianino, von *Francesco Rosaspina.*

8) *Disegni originali d'eccellenti Pittori, incisi ed imitati nell loro grandezza e colore. 4 Parte. London* 1794. In Grossbogen. Ein sehr seltnes Werk guter Imitationen in Stichen nach meist italiänischen Handzeichnungen. Sie rühren vom stichgeübten Dilettanten *Etienne Bourgevin Vialart, Comte de St. Morys,* dessen bei Brouillot angegebnes Zeichen sie tragen.

9) *Disegni del Mantegna, incisi da Francesco Novelli.* Dies äusserst seltne Werk, angeregt durch den Paduaner Bibliothekar Daniele Francesconi, gibt 50 Federzeichnungen des grossen Mantuaners wieder, welche Krieger und behelmte Kriegerköpfe, spielende und kämpfende Kinder, Madonnen etc. darstellen. Die Stiche auf 44 Platten sind mit marcantonischer Kunst und Treue in der Manier der Mantegna-Stiche und Drucke bewundernswerth ausgeführt. Die Dedikation des Stechers Novelli an den Udiner Maler Giambattista de Rubeis ist datirt aus Venedig vom 22. Dez. 1795.

10) *Suite d'Estampes d'après les desseins de Fr. Barbieri dit Guercino, qui n'ont pas encore été gravés, tirés de la Coll. de S. A. R. le Prince Albert de Pologne, Duc de Saxe-Teschen (à present la Galerie de S. A. J. l'Archiduc Charles), de celle de Mr. le Comte Maurice de Fries, et autres. Par A. Bartsch. 2 Parties de* 40 *Planches.* Mannheim 1803. 1807. Treue Facsimilia auf Grossbogenblättern.

11) Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen (Randzeichnungen zu Kaiser Maxens Gebetbuche). 43 schön steingezeichnete, farbig gedruckte Blätter von Nepomuk Strixner. München 1808. — Des ältern Lukas Müller, gen. Kranach, Handzeichnungen. (Ebenfalls Randzeichnungen im Gebetbuche des Kaisers Max von 1514, das in der Staatsbibliothek zu München bewahrt wird.) Ein Nachtrag zu „Dürers christl. mythol. Handz.“ Acht farbig gedruckte Blätter, nebst Facsimile des 7. Blattes des Gebetbuchs. München 1818.

12) *Original Designs of the most celebrated Masters of the Bolognese, Roman, Florentine and Venetian Schools; comprising some of the works of the L. da Vinci, Michael Angelo, Raphael, the Caracci, the Poussins, Cl. Lorrain and others, in his Majesty's Collection; engraved by Bartolozzi, Tomkins, Schiavonetti, Lewis and other eminent engravers. By J. Chamberlaine. London* 1812. (74 meisterhafte Facsimilia auf farbigem Papier, in Grossbogen.)

13) *Collection d'Imitations des Dessins d'après les principaux Maîtres Hollandais et Flamands, commencée par C. Ploos van Amstel, continuée et portée au nombre de cent morceaux par C. Josi. Londres* 1821. In Königsbogen. (G. Cootwyck, J. Körnlein, B. Schreuder, J. de Bruyn, F. Dietrich, Charles Lewis, C. Josi u. A. bereicherten das Werk mit meisterhaften Blättern. Vergl. Rud. Weigels Kunstkatalog, Nr. 12,230 in der 13. Abth.)

14) *Galerie des peintres, ou Collection de portraits, biographies et dessins des peintres les plus célèbres de toutes les écoles. Par Mr. Chabert, homme de lettres, et Mr. Franquinet, peintre. Paris, de l'impr. de Firmin Didot.* 1822. 1834. (Jede Lief. mit drei Bl. Malerbildnissen und drei Bl. Imitationen von „Meisterzeichnungen“, die meist aus der Samml. des Pariser Musée gewählt und durch Isabey, Hesse u. A. auf Stein wiedergegeben sind. In Grossbogen.)

15) *The Italian School of Design: being a Series of Fac-Similes of Original Drawings by the most eminent Painters and Sculptors of Italy, with biogr. notices of the Artists, and observ. on their works. By W. Y. Ottley. London* 1823. Dies Kapitalwerk, in Königsbogen, enthält 84 treueste Facsimilia von Meisterzeichnungen, gestochen durch F. C. Lewis, L. Schiavonetti, T. und J. Vivares, zum Theil vom berühmten Herausgeber selbst geätzt.

16) *Monuments des Arts du Dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par le Baron Vivant Denon, ancien Directeur-Général des Musées de France; lithographiés par ses soins et sous ses yeux.*

Décrits et expliqués par A m a u r y D u v a l, *Membre de l'Institut. Paris, chez Mr. Brunet Denon, imprimerie de F. Didot.* 1829. *Tome I. Origine, progrès, décadence des arts du dessin, leur renaissance en Europe. Tome II. Ecoles de Peinture, depuis la renaissance des arts.* E c o l e s i t a l i q u e s. *Tome III. Ecoles de Peinture,* s u i t e d e s é c o l e s i t a l i q u e s *et* é c o l e e s p a g n o l e. *Tome IV. Ecoles de Peinture.* E c o l e s g e r m a n i q u e s *(flamande et hollandaise) et* é c o l e f r a n ç a i s e. Dies für die Geschichte der Zeichnenkunst äusserst schätzbare Werk, in Grossbogen, zählt zu den grossen Seltenheiten, da es nur in einer Auflage von 250 Exemplaren gedruckt worden und diese Auflage nun ganz vergriffen ist. Rud. Weigel werthet das Ex. zu 175 Thalern. Obgleich die Wiedergebungen italiänischer Urzeichnungen den vorzüglichsten Theil der Facsimilirungen ausmachen, ist doch die Sammlung auch reich an Wiedergaben von Handzeichnungen deutscher (dürerischer etc.), flandrischer, holländischer und französischer Schule, woneben zahlreiche Abb. von den Skulpturen und Skalpturen, Emaillen und Niellen, Stich- und Schnittarbeiten, welche Denon im Laufe seines Lebens unter den günstigsten Verhältnissen gesammelt hatte, beigegeben sind. Der Platten des Werks sind 315. Auf vielen der steingezeichneten und radirten Blätter befinden sich mehre Darstellungen, je nach der Grösse der Originale. Die Ausführung ist durch die Originale bedingt, daher man Bisterzeichnungen in Bistermanier, Federzeichnungen in Federmanier, Aquarelle in Buntfarbenmanier u. s. w. ausgeführt findet. Die Künstler, die an der meisterhaften Ausführung der Platten theilhatten, sind — ausser Denon selbst — *Mauzaisse, Franquinet, Vigneron, Bosio, Brunet, Boilly, Helm, Muret, Moitte, Louise Boutellier* u. A.

17) L i t h o g r a f i s c h e K o p i e n v o n H a n d z e i c h n u n g e n b e r ü h m t e r a l t e r M e i s t e r a u s d e r S a m m l. d e s E r z h e r z o g s K a r l (der frühern Samml. des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen). Wien 1833. Ein schönes, aber in zweiter Auflage der bis 1833 erschienenen Hefte leider stecken gebliebenes Unternehmen. Sechzehn Hefte sind der d e u t s c h e n S c h u l e gewidmet. Erstes Heft: die heil. drei Könige von D ü r e r; der Kopf eines Alten von Dems. 1508; ein sitzender Schriftgelehrter von Dems. 1511; der Kopf des Saturn von H a n s B a l d u n g 1516. Zweites Heft: der betende Heiland von D ü r e r; die Gefangennahme Kristi von Dems. 1508; Ebenbild Kaiser Maxens von Dems. 1518; St. Johannes von Dems. 1523. Drittes Heft: die Beschneidung des Kristknaben von S c h o n g a u e r; Jesus den Backenstreich empfangend, von D ü r e r 1504; Kopf eines bemützten Alten von Dems. 1508; Parabel vom Splitter und Balken, von L u k a s K r a n a c h 1533. Viertes Heft: Landschaft mit Einsiedler von M i c h e l W o l g e m u t; Kristus vor Pilatus von D ü r e r 1504; Kopf eines aufblickenden Apostels von Dems. aus d. J. 1508; Gottvater als Schöpfer vom Schaffhäuser D a n i e l L i n d m e y e r, aus der Neige des 16. Jahrh. Fünftes Heft: der Reiter und der Tod von D ü r e r; die Geisselung von Dems. 1504; ein stehender, Lutherzüge habender Apostel mit gefaltnen Händen, von Dems. 1523; der Heiland am Kreuze von K r i s t o f S c h w a r z. Sechstes Heft: Eccehomo von D ü r e r; Dornenkrönung von Dems. 1504; St. Andreas von Dems. 1523; St. Martin und die heil. Apollonia, von H e i n r i c h A l d e g r e v e r. Siebentes Heft: Ebenbild Michel Wolgemuts von D ü r e r; Kreuztragung von Dems. 1504; Schweizerschlacht in zwei Blättern, von H a n s H o l b e i n d. Jü. Achtes Heft: Kreuzabnahme von D ü r e r; der 93jährige Antorfer (Antwerpener) von Dems. 1521; ein Weibsbild von U r s u s G r a f; ein Hochgericht von Demselben. Neuntes Heft: eine heil. Familie in Landschaft von D ü r e r (die durch den schönen Sadelerstich bekannte); der Krist am Kreuze von Dems. 1505; die Enthauptung des Täufers von H a n s B u r g k m a i r 1513; St. Thomas von D ü r e r 1523. Zehntes Heft: der K n a b e A l b r e c h t D ü r e r, Selbstbild aus d. J. 1484; die heil. Familie mit St. Sebastian, St. Rochus und andern Heiligen, Entwurf D ü r e r s zu einem Flügelaltar; die Grablegung von Dems. 1504; die Urständ, Entwurf Desselben zu einem Altarbilde, von 1508. Elftes Heft: die heil. Ursula und ihr Gefolge von M a r t i n S c h o n g a u e r; die h. Anna mit St. Joachim von D ü r e r; die Kreuzigung und die Verklärung Kristi von Demselben. Zwölftes Heft: Kaiser Maxens Triumfwagen in vier Blättern, von D ü r e r. Dreizehntes Heft: Männliches Ebenbild von Demselben; die Kristgeburt mit Heiligen, zuseiten St. Antonius und St. Johannes der Evangelist, Entwurf Dürers zu einem Flügelaltarwerke; das Abendmahl von Dems. 1523; das Herodische Gastmahl. Vierzehntes Heft: das Ebenbild Varnbülers von D ü r e r; die Kristenmarter von Dems. 1507; die Versuchung des h. Jakobus von Dems. 1521; die anbetenden Morgenländer von Dems. 1524. Funfzehntes Heft: der Marientod von D ü r e r; eine Kreuzabnahme von Dems. 1509; eine Apellische Scene, das Urtel der Dummheit, von Dems. 1522; ein männliches Ebenbild von H a n s H o l b e i n. Sechzehntes Heft: die Kreuztragung von S c h o n g a u e r; ein Selbstbild D ü r e r s, das ihn als Dreissiger darstellt; die Begegnung der heiligen Schwangern und

die Kristgeburt von Demselben, letzte aus d. J. 1514. — Italiänische Schule. Heft I. Studien Raffaels (drei Figuren zum Burgbrande und Figuren zum Fischzug); die Madonna mit St. Elisabeth und den Kindern, Skizze Desselben zur *Sainte Famille de Dusseldorf* (ob welcher Benennung sich Raffael im Grabe umdrehen mag); der Weingott mit einer Nymfe von Giulio Pippi. Heft II. Maria mit den Aposteln von Perugino; Verdammtengruppe zum Weltgericht von Michelangelo; ein Schäfer und ein Weibsmodell von Sarto. Heft III. Heilige Familie von Perugino; die eherne Schlange von Michelangelo; Apollo von Raffael; Sechsgöttergruppe von Giulio. Heft IV. Ebenbild eines Fürsten von Gentile Bellini; der Evangelist Johannes und ein Heiliger von Mantegna; die Himmelfahrt Mariens von Lionardo; eine Schlacht von Timoteo della Vite. Heft V. Männliches Ebenbild von Gentile Bellini; Judith von Giovan Bellini; Aufnahme der Jünger von Perugino; sitzende Weibsfigur von Raffael. Heft VI. Madonna von Giovan Bellini; Urtel des Paris von Mantegna; Jakob in der Wüste von Raffael; vier Krieger von T. della Vite. Heft VII. Aeneas von Raffael, zum Burgbrandgemälde; die Johannispredigt in der Wüste von Sarto; die Arbeiter im Weinberge von Demselben; eine heil. Familie von Parmeggianino. Heft VIII. Männliches Bildniss von Lionardo; ruhender Held von Baccio Bandinelli; des Turnus Erlegung durch Aeneas von Giulio; Gruppe dreier Mannsfiguren. Heft IX. Jesu Gefangennahme von Giotto (?); St. Sebastian von Mantegna; Verlobung Mariens von Perugino; zwei Mannsakte von Raffael 1515 (Sendblatt des Urbiners an Albrecht Dürer). Heft X. Auffahrt Mariens von Perugino; Flussgott und Krieger von Michelangelo; Kaiser Friedrich zu Rom von Raffael (zum vatikanischen Fresko); vier Heilige von Sarto (zu einem Altarbilde). Heft XI. Fünf Akte von Michelangelo; Steffansteinigung von Raffael; Wunder des heil. Filippo Benizzi von Sarto; kristliche Allegorie von Pordenone. Heft XII. Zwei Verdammte von Michelangelo (zum Weltgericht); zwei Bl. Studien von Raffael (je drei Figuren zur Verklärung auf dem Tabor); Kreuzigung von Tim. della Vite. Heft XIII. Verklärung Kristi von Raffael; Frauenbildniss von Demselben; Madonna von Sarto; Kindermord von Bandinelli. Heft XIV. Fischzug und Concilium von Raffael; Moses in der Wüste vom Cremoneser G. Campi; Madonna mit Kind und St. Johann von Baroccio. Heft XV. Verklärung auf dem Tabor von Raffael; Studium zur Schlacht bei Ostia von Demselben; andres Blatt raffaelischer Studien zu Schlacht und Jagd; Orfeus und die Bakchanten von Bandinelli. Heft XVI. Drei Figuren von Mantegna; Studium zur Athenerschule und ein Frauenkopf von Raffael; Studium zum Horatierkampfe von Giulio (zum Fresko im Palazzo del T zu Mantua). Heft XVII. Vier Zeichnungen Raffaels: Hochzeit Alexanders, Schlacht, Messe von Bolsena, Studium zur Disputa. Heft XVIII. Scene in Vorhalle eines Tempels von Raffael; Einzug des Kardinals Giovanni de' Medici von Demselben; Jagd von Giulio; Geburt des Weingottes von Bandinelli. Heft XIX. Besuch der Elisabeth von Lionardo; die h. Felicitas und eine mythische Darstellung von Raffael; Susanna im Bade von Guercino. Heft XX. Apostelgruppen von Raffael; Herodias von Sarto; Triumfzug von Giulio; Allegorie von Andrea Sacchi. — Von der niederländischen Abtheilung sind erschienen: Heft I. mit der Marienvermählung von Lukas van Leyden, dem Opfer des Melchisedek von Rubens, der h. Familie mit Engeltanz von A. van Dyck, und dem Papst, der einem Krieger das Schwert reicht, von Rembrandt. Heft II. [1839] mit der Löwenjagd von Rubens, dem Jesus im Tempel von Rembrandt und dem Florenopfer von Dubourg.

18) *Liber studiorum of Claude Lorrain, by F. C. Lewis, engraved from the Drawings in the British Museum. London* 1840. in Grossbogen. (40 Bl. treuer Facsimilirungen auf Kupfer und Stahl.)

19) Handzeichnungen berühmter Meister aus der Samml. der k. Museen Berlins, in treuen Abbildungen. Berlin 1847. Heft I. Sechs Bogenblätter mit Wiedergaben Dürerscher Bildnisszeichnungen aus dem Reichstagsjahre 1518. Kurfürst Joachim von Brandenburg, genannt Nestor, Bruder des Kardinals Albrecht, im 34. Lebensjahre. Markgraf Joachim, Sohn und Nachfolger des Vorgenannten (als Kurfürst Joachim II. mit dem Beinamen Hektor), im 13. Lebensjahre. Pfalzgraf Friedrich v. Baiern, Bruder und Nachfolger Kurfürst Ludwigs V. von der Pfalz, herrlicher Kopf im Alter von 35 Jahren. Wolfgang Fürst von Anhalt. Ulrich von Hutten, treffliches Bildniss des Dreissigjährigen. Melchior Pfintzing im Alter von 37 Jahren. Die Originale sind mittels der Hüserschen Erfindung identisch auf lithografische Platten übertragen. Die so gewonnenen Abdrücke lassen sich von den Originalen kaum unterscheiden.

20) Albrecht Dürers Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers

Maximilian I., mit eingedrucktem Originaltext. Nebst einer Einleitung von Franz Xaver Stöger. München, Georg Franz. 1850. In Grossacht. Die erste lithografische Publikation der reizvollen Dürerschen Federzeichnungen von 1515, welche das in der Münchner Bibliothek befindliche *Horarium Maximiliani* schmücken, ist bekanntlich im J. 1808 erfolgt. Nepomuk Strixner war der übertragende Zeichner auf Stein, Frhr. Kristof v. Aretin der Herausgeber, welcher dem Werke den Titel: „A. Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen" in die Welt mitgab. Es erschien in zwei Ausgaben, einer mit farbigen und einer geringern mit schwarzen Abdrücken. Der Innerraum der randbildlichen Blätter war leergelassen, durch welchen Auslass der bezüglichen Textstellen die Bilder an Verständlichkeit verloren. Ein schlechter Nachdruck dieser Ausgabe erschien zu London 1817. (*A. Dürer's designs of the prayerbook.*) Eine bessre Kopie der Strixnerschen Steinblätter, die den Namen und die Originalität Strixners usurpirte, kam 1820 im Verlage der Stunzischen Anstalt zu München heraus. Sie erhielt den Titel: *Oratio dominica polyglotta* nach dem in den Schriftzeichen von 38 Sprachen hineingedruckten Vaterunser. Infolge unbegreiflichen Verschwindens der Strixnerplatten galt diese Kopie langezeit für das ursprüngliche Strixnerwerk, bis endlich Stöger durch die lithogr. Anstalt von Dresely zu München die wiederaufgefundnen Originalsteinplatten neu abdrucken liess. Dreizehn von Strixners 45 Platten wurden, weil unbrauchbar geworden oder verlorengegangen, neu gezeichnet; auch wurde Dürers Bildniss nach dem Selbstbilde in der Pinakothek, mit dem Pinsel auf Stein übertragen, der neuen Ausgabe vorn zugefügt. In genauer Befolgung der Urzeichnungen wurden sechs Platten in rother, dreizehn in grüner, die übrigen 26 in violetter Dinte gedruckt. Die von Stöger besorgte neueste Ausgabe hat neben der Trefflichkeit der ganzen Ausstattung den besondern Vorzug, dass hier den Randbildern durch Zufügung der betreffenden Textstellen ihr ursprünglicher Keimboden wiedergegeben ist. Die Stögersche Einleitung berichtet ausführlich über alles, was zur Horarfrage gehört.

21) *Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigelschen Sammlung*, in treuen Stichnachbildungen herausgeg. von *Rudolf Weigel* in Leipzig. 1. Heft: Diskuswerfer von Mantegna, Frauenkopf von L. da Vinci, Wirthshausleben von Jan Steen. Stiche von *Lödel* und *G. W. Müller*. In Grossbogen.

Hanfstängl, Franz, der berühmte Gemäldenachbildner in Lithografie (jüngst auch in Galvanografie), geb. 1804 als Sohn eines Landmannes zu Baiernrain in Oberbaiern, kam in seinem zwölften Jahre und mit wenigen Vorkenntnissen nach München, besuchte hier die zweckmäsig eingerichtete Sonntags-Zeichnenschule und zeichnete sich durch Fleiss und Fortschritte bald so aus, dass der Professor Mitterer, welcher die Vervollkommnung der Lithografie und die Anwendung derselben zu eigentlichen Kunstzwecken auf das Eifrigste in Selbstversuchen verfolgt hatte, den für das Fach alle Befähigung zeigenden Knaben immer mehr an sich zog und völlig der Kunst zuführte. Nach Besuch der Akademie widmete sich Hanfstängl, der inzwischen auch mit Senefelder, dem Steindruckerfinder, befreundet war, ausschliesslich dem Fache der Steinzeichnung; er lieferte zunächst sehr gelungne Bildnisse und wagte sich dann an die Nachbildung von Oelgemälden, worin er es nach langen Uebungen zu einer Meisterschaft brachte, welche ihn neben dem gleiche Bahn einschlagenden und in gleicher Trefflichkeit wirkenden Malersohn Friedrich Hohe von Baireuth zur Rolle eines Hauptträgers der gesammten deutschen Steinzeichnerei befähigte. Im J. 1829 ward er Lehrer an der höhern Feiertagsschule Münchens; doch entsagte er dieser Stelle 1833, um folgenden Jahrs zu Paris mit den Vorzüglichsten der dortigen Steinzeichnerkräfte Bekanntschaft zu machen. Nach seiner Rückkehr wandte er sich (1835) nach Dresden, wo er das allbekannte Unternehmen begann, welches der lithografischen Nachbildung dortiger Galleriebilder italischer, deutscher und niederländischer Schulen galt. Zwar waren viele Hauptwerke des Dresdner Gemäldeschatzes schon kupferstichlich u. s. w. bekanntgemacht, aber dies war meist in einer Weise geschehn, welche den vollen Werth der Urbilder in der Zusammenwirkung ihrer Zeichnungs- und Farbenverhältnisse gar kärglich durchscheinen liess, ja mitunter kaum ahnbar machte. Bei diesem Sachstand musste das Hanfstänglsche Unternehmen, das mittels der ausgebildeten, für Farbenwerkwiedergaben höchst geeigneten Lithografenkunst nicht nur die Linien-, auch die Farbensprache der Meister zu offenbaren versprach, äusserst willkommen genannt werden. Wie weit aber die Nachsprache der verschiedensten Farbenmeistersprachen unserm Hanfstängl und seinen Mitwirkern (Hohe, Straub und Andern) gelungen, wird sich jeder Einsichtige selbst sagen, der die bis 1852 erschienenen 180 Steinblätter dieses Prachtwerkes durchmustert. Vortrefflich sind die Bildnissblätter, welche Hanfstängl nach Italiänern und Niederländern gebracht hat. Sie bezeugen sein grosses Talent

für das Porträtliche und zeigen zugleich (wir erinnern an Wiedergaben nach Palma vecchio, Giantonio Fassolo, A. van Dyck etc.) den überaus glücklichen Nachbildner der manchfaltigsten und glänzendsten Stoffe, in und mit welchen die meisterhändig Dargestellten in Erscheinung treten. In genrehaften Einzelfiguren, in Kleinleben und Feinleben nach Niederländern wie Gerard Dow, Gabriel Metzü, Gerard Terborch, Egion van der Neer, hat er die zarte Vollendung der Originale, die Eigenthümlichkeit des Pinsels, den hellern oder dunklern Farbenton sowie das Bestechende der Stoffmalerei mit vollkommenster Treue wiedergegeben. Unter den Wiedergebungen von Geschichtbildern sind ihm vornehmlich jene nach Venezianern gelungen, namentlich die Nachbildung der Paul Veronesischen Hochzeit zu Kana, jenes mehr als Konversations- denn als Bibelstück hinzunehmenden Gemäldes, wo das Farbenreiche, Luftige und Freie in Paolo's Pinsel dem Talente Hanfstängls besonders zusagte. Fast alle Blätter dieses Galleriewerks (unter dem Titel: „*Die vorzüglichsten Gemälde der kön. Gallerie in Dresden, nach den Originalen auf Stein gezeichnet. Herausgegeben von Fr. H.*") sind so verdienstlich in der Ausführung wie im Druck; ja man bemerkt im Laufe der Hefte eine zunehmende Sicherheit ohne die so häufig in ihrer Begleitung sich einstellenden Spuren einer flüchtigern Arbeit. Dem 60. Hefte, welches eine Venezianerin nach Tizian, das Jüngermahl zu Emmaus nach Paul Veronese, die Kristgeburt nach Carlo Maratti und eine Landschaft nach Niklaas Berchem brachte, ist das Porträt des Unternehmers mit Facsimile seiner Handschrift beigegeben. — Nach neunjährigem Verweilen zu Dresden, wo er eigne Druckerei einrichtete, verliess Hanfstängl 1844, beschenkt mit dem Hofrathstitel, das Elbflorenz, um ein im bairischen Hochgebirg erworbnes schönes Besitzthum (Schloss Pähl am Ammersee) zu beziehen. — Ausser seinen Arbeiten für das Galleriewerk finden sich mancherlei bemerkenswerthe Blätter seiner Hand, aus welchen wir hervorheben: das Steinblatt nach dem Müllerstich der *Madonna Sistina* (jedoch mit der nach Palmaroli's Restauration des Gemäldes hervorgetretnen Oberdraperie, — die vorzüglichste Lithografie nach jener Meistermadonna, ausgeführt vor Erscheinung des lithografischen Galleriewerks), das ausgezeichnete Magdalenenblatt nach Murillo (in der Grösse des Morghenstiches), die Katharinenvermählung nach Robert Langer (1827), die Murillische Madonna der Leuchtenbergschen Gallerie (1831), die Rom erblickenden Pilger nach Heinrich Hess (1832), den Fischer nach Hansons Göthedichtungsbilde (1834), die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm nach Ludwig Grimm (1835), den Dornengekrönten nach Guido Reni (grosses treffliches Blatt), die trauernden Juden nach Bendemann, die Märchenerzählerin bei Spanfeuer in der Schifferhütte nach Eduard Steinle 1844 (wie eine leichte Tuschzeichnung gehalten, mit vier Platten gedruckt, wobei zu angenehm belebender Wirkung den Lichtmassen ein röthlicher, den Schattenmassen ein bläulicher Ton gegeben ist), das Tischgebet der Karthäuser nach Danhauser 1845, und den Kolumb im Moment der Erblickung des neuen Welttheils nach Kristof Ruben 1850 (meisterhaft in Galvanografie ausgeführt, wobei Hanfstängl glänzend gezeigt hat, welche Mittel der neuen vervielfältigenden Methode zugebotestehen und wie grade sie geeignet ist, den Karakter von Oelgemälden in allen Farbenstufungen wiederzugeben). Seine jüngste galvanografische Nachbildung gibt die Prozessentscheidung nach dem Gemälde von Gisbert Flüggen wieder [1854]. — Wie der Galvanografie, so hat Hanfstängl jüngst auch der Lichtbildnerei sein Augenmerk zugewandt. Am 17. Oktbr. 1854 übergab er zu München durch den Handelsminister Sr. Maj. dem König Max ein Prachtalbum der deutschen Industrie-Ausstellung, enthaltend 12 fotografirte Ansichten aus allen Theilen des Glaspalastes, welche geeignet sind die wundervollsten Eindrücke desselben zu vergegenwärtigen und im Gedächtniss zu verewigen. Von besonders frappanter Wirkung sind die beiden Seiten des innern Gebäudes mit den aus hundertfältiger Abwechslung hervorragenden plastischen und monumentalen Ausstellungsgegenständen; ferner der Mittelpunkt mit der Statue des Königs, die Maschinenabtheilung u. s. w. Die während der Aufnahme zufällig anwesend gewesenen Besucher beleben die Bilder als zwanglos gruppirte Figürchen. Hanfstängl wird auch noch einzelne Gegenstände bildlich erscheinen lassen, natürlich nur solche, deren Hauptwerth in der Formenschönheit liegt. Die Albumsblätter gewähren, je genauer betrachtet, desto grösseres Interesse: so kann man mit der Lupe nicht nur alle Inschriften, Ziselirungen und Verzierungen, sondern wo sich in der aufgenommenen Partie z. B. Steindrucke befinden, die in der Fotografie kaum zwei Linien gross erscheinen, in diesen sogar die Figuren genau unterscheiden. Die Fotografie feiert mit diesem Werke wieder den Triumf, der Nachwelt gleichsam ein Facsimile der Begebenheiten zu überliefern.

Hängebrücken. — Die eigentlich so zu nennende Brückenart findet sich am Frühesten in Ostasien (bei den Chinesen), dann in Afrika und Amerika. Jene Hängebrücken bestehen aus zwei oder mehren Seilen, Lianengeflechten und dergleichen, welche an feste Bäume geknüpft oder sonst befestet über Flüsse und Abgründe gespannt und mit einem Flechtwerk oder einer Breterlage bedeckt sind, die als Brükkenbahnen dienen, wofür neben der Bahn ausgespannte Seile das Geländer bilden. Der Belag solcher Brücken folgt also der Richtung der Seile und ist nach unten gewölbt. Wenn wir Europäer von Hängebrücken sprechen, so meinen wir damit eine ganz andre, der Neuzeit angehörende und nur in unsrer Kulturzeit mögliche Brükkenart, nämlich die Kettenbrücken, wo eine nach dem Sistem der Kettenlinie und über feststehende Widerlager gezogene kettenartige Verbindung zur Tragung eines Brückenbelages dient, der in grader, doch meist mit schwachwölbig nach oben gebogener Linie über den Strom führt. Ihrem Materiale nach scheiden sich diese Eisenbrücken in eigentliche Ketten- oder Stabbrücken und in Seil- oder Drahtbrücken. Der Konstruktion nach scheiden sich die Kettenbrücken in eigentliche Hängebrücken (wo die Tragketten sich über der Brücke befinden und die Trag- oder Hängestangen von der Kette nach der Bahn herabgehen, welche an denselben aufgehängt ist), in unterspannte Brücken (wo die Ketten unter der Bahn liegen und die Tragstangen aufwärtsgehen, um die Bahn zu tragen), und in mischsistemige, wo die Ketten über der Bahn beginnen, dann aber so durch dieselbe gehen, dass der mittlere Kettentheil unter der Bahn liegt. Die Konstruktion selbst sei wie sie wolle, so gehen die Ketten bei beiden Anfangspunkten der Brücke über eine Unterlage, Widerlager, möglichst weit rückwärts zu Fixpunkten, wo sie im Boden befestigt werden. Die eigentlichen Hängebrücken verlangen sehr hohe Stützpunkte, da die Kettenlinie von so grösserer Festigkeit ist, je weniger sie gespannt wird. Die hohen Stützpfeiler haben aber das Ueble, dass sie leicht zu Sturz oder doch zu Senkung kommen. Die unterspannten Brücken bedürfen solcher Hochstützen gar nicht, bedingen aber hohe Bahnlage, um die Kommunikation unter der Bahn nicht zu hemmen. Vor den Joch- und Bogenbrücken haben die Kettenbrücken ausser der leichtern Herstellbarkeit die grossen Vortheile, dass sie nicht durch Pfeiler das Flussbett verengen, dass sie auch da Ueberbrückungen geben, wo der Bau von Mittelpfeilern ganz unmöglich ist, und dass sie mit dem Material des geschmiedeten Eisens konstruirt für allergrösste Spannung befähigt sind. Zu den Uebeln dieser Brücken gehört das Schwanken unter Belastung, die Vibration der Bahn bei grossen Stürmen und die mitunter nicht rechtzeit erkennbare und dadurch gefährlich werdende Mangelhaftigkeit einer Schienenstelle. Der Konstruktion nach sind übrigens die Stabbrücken, unter Voraussetzung umsichtiger Anordnung, durchaus gefahrlos. Die Drahtbrücken dagegen sind bereits verrufen als Unglücksbrücken, daher ihr Sistem denn auch für grosse Ueberbrückungen nicht mehr befürwortet wird.

England und Nordamerika haben die kühnsten Bauwerke dieser Art aufzuweisen. Als älteste Kettenbrücke Englands nennt man die Winchbrücke von 1741, welche über den Tees führt. 1826 bewirkte Telford die Ueberbrückung des Meerarms Menai, welche Wales mit der Insel Anglesea verbindet, eine so hoch über Meer liegende Brücke, dass die grössten Schiffe mit vollen Segeln unter ihr durchfahren. 1827 baute Clark die Hammersmithbrücke. In Nordamerika entstand der erste erhebliche Bau nach diesem Sisteme im J. 1809: die Brücke von 244 Fuss Spannung über den Merrimak in Massachusetts. Im J. 1811 besass Amerika bereits acht Kettenbrücken, darunter die von 145′ Spannung bei Wilmington und die von 120′ Spannung bei Brownsville. Im J. 1850 brachte Kapitän E. W. Serrel die Riesenbrücke zwischen Lewiston und Queenston zustande, jetzt die in ununterbrochner Spannung längste Brücke der Welt. Sie verbindet die Ufer des Niagara zu Lewiston im Staate Newyork und zu Queenston in West-Canada; ihre Streckung zwischen den Stützpunkten beträgt 1042′, ihre Bahnlage über Wasser 75′, ihre Tragfähigkeit 800 Tonnen. Die Stützungsthürme sind mittels hydraulischen Mörtels erbaut und von Gusseisenkappen überragt, welche 76′ über dem Fahrweg liegen. — In Frankreich, wo mehr Draht- als Stabbrücken entstanden und daher viel Brückenunglück erfolgte, war es Camille Sequin († 1852 zu Annonay), welcher die erste Hängebrücke erbaute. (Dieser Mann baute überhaupt 86 solche Brücken in Frankreich, Spanien und Italien.) Unter Napoleon dem Grossen entstanden zu Paris durch Privatunternehmer die beiden Eisenbrücken *Pont des Arts* (dem Louvre genüber, blos für Fussgänger) und *Pont d'Austerlitz* (neben dem Pflanzengarten). Seitdem wurden ebenfalls auf Aktien noch angelegt: der *Pont d'Arcole* 1828 (dem Grèveplatz genüber), der *Pont des Invalides* 1829 (dem Cours la Reine genüber), der *Pont du Carrousel* oder *Pont des Saints-Pères* 1834 (neben dem Verbindungsflügel des Louvre und der Tuilerien),

der *Pont Louis-Philippe* (eine Drahtbrücke für Wagen und Fussgänger, welche in der Mitte die Spitze der Insel Saint-Louis berührt und diese mit der Cité verbindet), der *Pont de Damiette* und der *Pont de Constantine*, zwei zierliche schmale Hängebrücken, die von der Insel Saint-Louis über den linken und rechten Arm der Seine hinüberführen. Eine berühmte, überraschenden Eindruck machende Hängebrücke ist jene zu Bordeaux, unter welcher von jenseit des Ozeans herübergekommene Segelschiffe bequem, wie unter dem Bogen des Himmels, hinwegfahren, und die als ein Meisterwerk der vaterländischen Industrie in allen französischen Reisebüchern wie eine Schlacht von Austerlitz gefeiert wird. Auch Vienne besitzt eine stattliche Hängebrücke. — Savoyen rühmt sich seiner prachtvollen Kettenbrücke bei la Caille, welche die tiefe Schlucht des Usse überspannt. Leises Grauen befällt die Reisegesellschaften, wenn sie, darüberfahrend mit der kolossalen Fracht der Diligence, sich plötzlich mitten zwischen den vielverschlungenen Eisendrähten dieser hochberühmten Brücke befinden. Das Werk, im J. 1839 durch die sardinischen Ingenieurs Belin und Behain vollendet, erregt die Bewunderung aller Kenner. Die Brücke ist 600 Fuss lang und überspannt das Thal in einer Höhe von 570 Fuss. Sie verkürzt den Weg von Annecy nach Genf um ¾ Stunde. — In der Schweiz ist ein grossartiges Werk die Drahtbrücke zu Freiburg im Uechtland, durch welche der früher abscheuliche Zugang der Stadt von der Bernerstrasse her umgangen wird. In einer Länge von 900′ und in einer Höhe von 175′ das Thal der Saane überschreitend, führt sie ebenwegig mitten in die Stadt hinein. Seit 1843 besitzt der Kanton Waadt eine Hängebrücke über das ungezähmte Gewässer der Rhone, welche Brücke diesen Kanton mit dem untern Wallis verbindet und in Verkehr setzt. — Deutschland, das sich anfangs gegen das Kettensistem sträubte, hat sich doch in manchen Fällen für solche Brücken entschieden. Man trifft dergleichen zu Mannheim, Bamberg, Wien (zwei), Prag und andernorts. Berühmt ist die Wiener Karlsbrücke, Bauwerk des Ritters v. Mitis. — In Ungarn zwei bemerkenswerthe Hängebrücken: die nach eigenthümlichem Sistem zu Mehadia erbaute und die Riesenbrücke bei Pesth, welche über den hier 1250′ breiten Donaustrom führend seit 1848 Pesth mit Ofen verbindet. Sie ist ein Meisterwerk englischer Engineers.

Bei Gelegenheit einer grossen Londner Brückenfrage, wo zwischen Hängebrücke und Granitbrücke geschwankt ward, sprach sich der bekannte Engineer Rennie dahin aus, dass erste Gattung zwar der Schiffahrt grössere Bequemlichkeit biete, jedoch beständig in Bewegung und in einem Zustand der Degradation sich befinde, während Brücken nach dem Kompressionssisteme stets das Gleichgewicht hielten. Für Anwendung des Granits wurde noch besonders aus dem Grunde gestimmt, weil in Betracht der Festigkeit des Materials die relative Masse des Baues geringer und folglich die Wasserstrasse breiter werden könne.

Hängelokke. — Wer den Kopf der antiken schwarzmarmornen Faun-Statue der Münchner Glyptothek betrachtet, dem wird die einzelne lange Lokke auffallen, welche rechts vom Scheitel zum Spitzohr herabfällt. Eine solche Hängelokke liessen sich die hellenischen Efeben (Jünglinge im Alter von 16—18 Jahren) stehen, um sie zu Ehren irgend eines Gottes abzuschneiden. Es war also eine Weihlokke, die der Efeb (d. h. eben der in der zweijährigen Hebe, in der Periode der Körperreife Stehende) nach Austritt aus dem Knabenalter wachsen liess und beim Antritt der Efebia oder Mündigkeit (nach vollendetem 18. Jahre) in den Tempel seines erwählten Schutzgottes schenkte. Der Faun mit dem Efebenzeichen steht tanzend auf den Zehen; seine Linke hat er in die Hüfte gestemmt, seine Rechte aber hält den Ansatz des Hirtenstabes (*pedum*). Die Statue ist eine gute Arbeit aus Hadrianischer Zeit und hat eine Höhe von 5 F. 6 Z.

Hängende Gärten zu Babylon. Man nennt diesen Kunstbau gewöhnlich die Gärten der Semiramis, welche fabelhafte Königin aber ihre Rechte auf Babelbauten ganz und gar an Nebukadnezar abzutreten hat. Die sogen. hängenden Gärten waren ein besondrer, von dem Erneuer des alten Babels und dem Erbauer Neubabels errichteter Palast, der auf seinem terrassenförmig ansteigenden Rücken die Baumpflanzungen trug, während die Stockwerke von backsteinenen Bogenstellungen darunter bewohnbare Gemächer boten. Der jetzige Trümmerberg Amran ist es wahrscheinlich, auf welchem die Hängegärten sich befunden haben.

Hängende Thürme, schiefe Thürme. Verschiedene Thurmbauten des Mittelalters, meist isolirt stehende, sind berühmt durch ihre auffallende Neigung, die man an zweien der namhaftesten italischen Beispiele durch absichtlichen Schiefbau, an andern Beispielen einfach als Resultat allmäliger Senkung erklärt. Weltruf hat das in Zylinderform sich erhebende Campanile, welches neben dem Dome zu Pisa steht und im J. 1174 durch Wilhelm v. Innsbruck und Bonano

Pisano errichtet ward. Es hat sieben Stockwerke mit zierlich gesäulten Bogenumläufen. Das Ganze ist ein mit Pracht ausgeführtes Bauwerk und macht mehr heitern denn ernsten Eindruck. Die ganze Höhe dieses Rundthurmes aus Marmor und Granit beträgt gegen 150 Fuss, seine Neigung etwas über 12 Fuss. Stände er grad, so würde die Schönheit seines Baues entzücken, aber eine schiefgebaute oder schiefgewordene Schöne erregt nur Augenschmerz. Ausdrücklich muss bemerkt werden, dass der Bau trotz seiner bedeutenden Hänge in gutem Zustand sich befindet. Fort und fort, tagtäglich, werden des Thurmes sieben grosse Glocken geläutet ohne Gefahr für den Bau, an welchem auch das geschichtliche Memento hängt, dass Galilei an ihm die Gesetze der Gravitation (wie an der Ampel des Doms die des Pendels) fand. Oben auf seiner Plattform geniesst man die heiterste Aussicht auf die Pisanermark, auf die altberühmten Bäder von S. Giuliano und die Meierei Rossore mit ihren Pinien- und Ulmengängen und lachenden Wiesen, wo Tausende von Pferden und Kühen und die einzigen Kameelherden Italiens weiden. — Nächst berühmt sind die beiden Neigethürme zu Bologna, welche unweit der Hauptkirche San Petronio stehen. Sie sind viereckt, zierlichen aber nackten Stils, ohne besondern Schmuck. Der eine, das stärkere Kompliment machende, heisst Torre Garisenda nach seinen Baumeistern *Filippo* und *Odo Garisenda*, welche ihn im J. 1110 errichteten. Abgetragen bis auf 130 Fuss, weicht er noch von der Senkrechten gegen 8′ ab. Der andre vom J. 1109, der durch seine schlanke Höhe ausgezeichnete Torre Asinelli, so benannt nach seinem Baumeister *Gherardo Asinelli*, erhebt sich zu 256½ Fuss mit bloser Neige von 3½′ über die Senkrechte. Er bildet ein hohles Viereck von starken Backsteinmauern, in welchem eine Holztreppe aufläuft. Diese Bologneser Schiefthürme stehen so nah beieinander, dass sie, von einem gewissen Punkt aus gesehn, sich oben kreuzen. Nah gesehn, scheint der Garisenda oder *Torre mozzo* seinen Nachbar erschlagen zu wollen. Wie aufgabenreich — sagt man sich — musste jene Zeit sein, wo Architekten sich solche kostbar bizarre Wagnisse erlauben durften!

In der Streitfrage über Schiefbau oder Senkung lauten die Stimmen bezüglich des Pisanerthurms sehr verschieden. „Dies Bauwerk“, schreibt ein Gewährsmann, „hat die Bedeutung eines Glockenthurmes, der in Italien sehr häufig abgesondert neben der Kirche steht. Er besteht aus sieben Bogengängen von weissem Marmor und ist innen hohl. Die Treppe windet sich zwischen der innern und äussern Mauer hinauf. Geht man in nachlässiger Haltung hinan, so wird man ganz von selbst bald zur innern, bald zur äussern Mauer hinschwanken, und sieht man von oben herab, so wird man auf der einen Seite nur den Vorsprung der einen Gallerie, auf der andern sämmtliche, eine vor der andern vortretend, erblicken. Entscheidend für die Ansicht, dass der Thurm sich gesenkt habe, scheint Folgendes zu sprechen. Die Fussböden der Gallerien stehen selbst schief, und da das Fundament tiefer liegt als der Platz, so sammelt sich Regenwasser an, das an einer Stelle zusammenläuft, während man an der entgegengesetzten Seite, wo die Thüre sich befindet, trocknen Fusses geht. Ferner ist der Boden von Pisa angeschwemmtes Land und sehr sumpfig, und endlich liegt gar keine Veranlassung vor, einen schiefen Thurm zu bauen, wie man sich eine solche in Bologna allerdings denken kann. Bologna war im Mittelalter eine aristokratische Republik, wie Florenz, Siena, Verona, Padua, und in allen diesen Städten war jeder Palast einer Patrizierfamilie zugleich Festung und als solche mit einem Thurme versehen, dessen Höhe ein Gegenstand des Wetteifers wurde. War nun die Höhe und Stärke nicht mehr zu übertreffen, so konnte am Ende ein Baumeister auf den Gedanken kommen, durch einen schiefen Thurm etwas Besonderes zu leisten, wie denn die Thürme von Bologna auf festem Boden schief gebaut sind.“

Der Ansicht, dass sich der Pisaner gesenkt habe, wird völlig beigetreten durch Adolf Stahr in seinem geschätzten Reisebuch: „Ein Jahr in Italien.“ Seine Worte lauten: „Nun und nimmermehr glaub' ich daran, dass der Meister ihn absichtlich so gebaut hat. Wenn er noch im Auftrag eines einzelnen Pallagonia solche Verrücktheit aufgestellt hätte, liess' ich es mir schon eher gefallen. Aber anzunehmen, dass eine ganze Stadtgemeinde auf solch einen Wahnsinn verfallen wäre, entbehrt in der Kunstgeschichte Italiens jeder Analogie, und nicht ein einziges gleichzeitiges schriftstellerisches Zeugniss ist weder für diesen noch für andre schiefe Thürme, z. B. in Bologna, aufzutreiben. Für jeden ächten Pisaner ist aber das a posta Schiefgebautsein ihres Thurmes ein unantastbarer Glaubensartikel, und Cesare Ferrari, mein kleiner Wirthssohn und Cicerone, versicherte mir sogar, der Baumeister habe den Thurm darum schief gebaut, weil er selbst schiefrückig (*gobbo*) gewesen, und ein Milordo inglese habe eine Inschrift in einer Vorstadt von Pisa entdeckt, auf der das geschrieben stehe.“

„Die richtigste Erklärung bleibt wol die, dass schon frühzeitig und noch ehe

der Bau vollendet war, eine Senkung des ohnehin aus angeschlämmter Erde bestehenden Bodens nach einer Seite hin eintrat, sodass die Architekten Zeit behielten, durch geeignete Nachhilfe die Festigkeit des Baues zu sichern. Wenigstens gibt diese Erklärung auch der gründliche Milizia in seinem Werke über die Baumeister alter und neuer Zeit.“

Hören wir endlich in dieser interessanten Frage Ernst Förster. Derselbe schreibt: „die Entscheidung darüber, ob der Thurm absichtlich schief gebaut sei oder ob er sich gesenkt habe, kann jedes aufmerksame Auge finden. Stellt man sich so, dass man, den Dom zur Linken, des Thurmes grösste Neigung im Profil vor sich hat, so sieht man sogleich, dass der Thurm nicht in einer gradlinigen Richtung schief emporgeht, sondern dass nach dem dritten und fünften Stockwerk jedesmal ein wenig links eingelenkt ist, sodass, ständen die untersten Säulen senkrecht, die obersten bedeutend nach der linken Seite überhängen müssten. Hieraus folgt wenigstens dies, dass vom dritten Stockwerk an der Thurm absichtlich so gebaut ist, wie er dasteht. Ob nun aber auch der untre Theil ursprünglich schief sei, darüber könnten die benachbarten ältern Bauten einigen Aufschluss, wenn auch nicht sichre Entscheidung geben. Beobachte man das Baptisterium, es steht ebenfalls schief; den Dom: seine Kuppel hängt ganz nach der Seite des Glockenthurms; weiter, seine Fenster sind sich an Grösse ungleich, alle Zwischenräume zwischen denselben sind ungleich, die beiden Seitenschiffe sind ungleich, man findet am Bau kaum eine Horizontale durchgeführt und nicht einmal Parallelen. Man verfolge nur die Marmorstreifen der äussern Bekleidung! Wir erkennen hier überall die Absicht, einer gewissen Gleichförmigkeit, wie sie gesetzmäsige Architektur mit sich bringt, auszuweichen, die unbeholfensten Aeusserungen romantischer Bestrebungen.“

Auch Spanien hat einen berühmten Hängethurm. Es ist die sogenannte *Torre nueva* zu Saragossa, der höchste Thurm dieser in Sage und Geschichte gefeierten Stadt. Derselbe steht vollkommen isolirt auf kleinem Platze und hat ausser seinem Buntstile und seiner Höhe und der grossen als Uhrschelle benutzten Glocke eben das Merkwürdige, dass er bedeutend nach der Linken hinhängt. In dieser starken Neigung, die nur Folge von Senkung ist, befindet er sich seit langen Zeiten. Trotz der heutigen Benennung „Torre nueva“ gehört dieser Thurm zu Saragossa's ältesten Bauwerken. Er ist achteckig und hat ausser dem massiven Grundgestock vier Stockwerke bis zur modernen zipfelmützigen Bekappung. Auf das ganz einfache achtseitige Grundgestock mit wenigen Mauerluken folgt, höchst abstechend, ein reich und seltsam angeordnetes Stock mit acht scharfkantig vortretenden, in den Tiefwinkeln eckstrebig vermittelten Mauerausschnitten, welche mit acht in überhöhtem Hufeisenbogen geschlossnen Fensterpaaren, also mit sechzehn Fenstern, besetzt sind. Ueber diesem vielwinkligen Prachtgestock moresken Karakters beginnt der mit Eckstreben aufsteigende Achteckbau, und es erheben sich übereinander zwei Gestocke mit je acht gegliederten Spitzöffnungen für die tiefliegenden Schmalfenster. In den umlaufenden, nur von den Eckstreben unterbrochnen Flächenschmückungen unter und über den gothischen Durchbrüchen der Gestocke wechselt Romanisches mit noch mehr Moreskem. Das vierte gröber ornamentirte Stock, eigentlich der Kranz, wo sich oben die Streben abspitzen, hat aus schlechter Renaissancezeit die schreiend abstechenden rundschlüssigen Oberfenster und die abscheulich hochzöpfige Bedekkung. Dem enorm dicken und festen Thurme haben die Kugeln und Bomben der Franzosen nur wenig geschadet. Eine bequeme Steintreppe führt im Innern zum Kranz hinauf, welcher eine weite Rundsicht darbietet, die schöner sein würde, wären die Ebenen des Ebro weniger steril und mehr bevölkert. Von hier aus kann man den Ebro ziemlich weit aufwärts und abwärts verfolgen. Bei heller Luft sieht man deutlich die Schneeberge der Pyrenäen. Gen Nordwesten und Südosten ist das Panorama unbegrenzt; nach Norden und Osten aber erscheint es von der Blaukette der Gebirge Hocharragoniens und nach Westen in grösserer Nähe von dem schroffen Hochwall der Sierra de Moncayo umsäumt.

Noch sind drei englische Hängethürme in Bemerk zu bringen: der Thurm der imposanten Burgruine Caerphilly in Glamorganshire, der Schlossthurm von Bridgenorth in Shropshire und der Thurm des Schlosses Corfe in Dorsetshire. Jener der Veste Caerphilly, eines weitläufigen Bautenkomplexes aus der Frühe des 13. Jahrh., hat bei 70′ Höhe eine Hänge von 11′. Eduard II., dieser als Mensch und als Fürst so unglückliche König, wurde im J. 1326 mit seinen Günstlingen, den Spencer's, von den Truppen der Königin darin belagert. Der Widerstand war lang und hartnäckig; ein Mittel, welches man anwendete, um die Burg einzunehmen, bestand darin, in einem am Fusse des Thurmes aufgestellten Ofen Metall zu schmelzen und diese glühende flüssige Masse nach den Belagerten zu schleudern. Diese benutzten einen

glücklichen Moment, das siedende Metall in den Thurm zu bringen, und begossen dasselbe, sei es aus Unkenntniss oder aus Absicht, mit Wasser, was eine heftige Explosion verursachte, wodurch der Thurm, in seinen Fundamenten angegriffen, die schiefe Stellung bekam, die er bis heute behalten hat. Fürchterlich macht sich die Hänge, wenn man den Thurm vom Teiche aus betrachtet, an dessen Ufer er erbaut ist. Man erbebt bei dem Anblick dieser ungeheuren Steinmasse, die alles, was sie umgibt, zu zerschmettern droht und doch in dieser Stellung seit nun mehr denn 500 Jahren beharrt. Auch die Neigung des Schlossthurmes von Bridgenorth, die aber beiweitem nicht so viel beträgt, ist durch eine heftige Erschüttrung verursacht.

Hanius, s. *Haen*.

Hännel, Maximilian, auch *Hennel* geschrieben, ein geschickter Bildnisser in Oel und Pastell, der im Zeitraume von 1730—1742 seine vorzüglichsten Arbeiten zu Wien lieferte. Wann er geboren und gestorben, ist völlig unbekannt. Man kennt nur eben seine Blütezeit zu Wien und hält die Kaiserstadt, wo er einer der frühern Zöglinge der Akademie war, auch für seinen Geburtsort.

Hanneman, Adrian, namhafter Bildnisser, geb. im Haag um 1610, † 1680. Er ward der Kunst zugeführt bei Jan Ravesteyn, ging aus dem Haag nach England, wo er sechzehn Jahre thätigwar, wurde nach seiner Heimkehr Hofmaler der Prinzessin Marie v. Oranien und erhielt 1665 die Obmannschaft der Haager Akademie. Aus seinen in mehren Gallerien vorfindlichen Werken ergibt sich der Einfluss, den vornehmlich die Arbeiten Vandycks auf ihn geübt haben. Da er zu seiner Ausbildung nach diesem Muster manche vandycksche Gemälde kopirt hat, so mögen solche Nachbilder, namentlich in England, mitunter als sogenannte Vandycks an Kabinetwänden prangen. Man nennt von ihm ein Bildniss Karls II., ein Ebenbild des Herzogs v. Hamilton etc., und rühmt besonders sein Bildniss Wilhelms II. v. Nassau, das ganz im Vandyckstile gehalten ist. Wiens Staatsgallerie besitzt von Hannemans Hand ein Brustbild des jugendlichen Anton van Dyck, der über Schulter sieht und eine goldne Halskette trägt. (Auf Leinwand, hoch 1′ 6″, breit 1′ 3″.) Ausserdem trifft man dort eine seiner Kopien, nämlich das Nachbild des Vandyckschen Bildnisses Karls I. v. England. (Halbfigur auf Leinwand, hoch 3′ 2″, breit 2′ 5″.) Im Frankfurter Museum zwei kniestückliche Gegenstücke, darstellend einen unbekannten Mann und dessen Frau. (Auf Holz, von 16″ Höhe bei 13″ Breite.)

Hannibal. — Angebliche Bildnisse des weltberühmten Karthagerfeldherrn in der Neapler Sammlung und in der Münchner Glyptothek. In jener Samml. ist es ein Bronzekopf, welchen Visconti (*Iconogr. gr.* 3. 17.) für ein Ebenbild Hannibals erklärte. Der sogen. Hannibal zu München aber ist eine Hermenbüste pentelischen Marmors, die einige Zugähnlichkeit mit jenem Erzkopfe aufweist. Die Augen stehen in ungleicher Höhe und das linke ist etwas grösser als das rechte, welches, da die Augensterne leicht angegeben sind, verdreht und unbrauchbar erscheint. Dies stimmt freilich zur Erzählung des *Cornelius Nepos*, dass Hannibal vor der Schlacht am thrasimenischen See das rechte Auge durch Erkältung fast verloren habe. Der leidenschaftliche Ausdruck des sehr unregelmäsigen Gesichtes passt dann auch wieder auf Hannibal, dem eine unersättliche Habgier sowie grausame Härte gegen Feinde vorgeworfen ward. Aber es kann weder diese Marmorbüste (eine kecke und karaktervolle, doch flüchtige Arbeit, mit neuer Nase) noch jener Erzkopf uns bestimmen, an das Vorhandensein eines die wirklichen Hannibalzüge bewahrenden Kunstwerkes zu glauben. Den Hannibal zu München kann man beunterschriften:

Nicht sein wahres Gesicht; doch ist es die Larve, mit welcher
Einst die italischen Fraun schreckten die Kinder zu Bett.

Einzelne Neuere haben Darstellungen aus der Hannibalgeschichte versucht. Den Tod des Punierhelden schilderte *Ant. Sauvage Lemire* von Luneville 1806 in einem Gemälde, das er der Stadt Douai schenkte, welche ihn mit goldner Medaille dafür beehrte. (Beschrieben in Landons Annalen, XI. 101.) Von der Hand des Aachners Alfred Rethel gibt es geniale Kompositionen des Hannibalzuges über die Alpen, nach den Erzählungen bei Titus Livius und Polybius. Dieser Künstler, der seine Entwürfe 1846 auf kurzer Weilung zu Rom gemacht, führt uns mit den Karthagern über die Rhone, und wir erschrecken mit ihnen über die wilden blonden Gestalten der armen Alpenbewohner; im zweiten Bilde fallen diese die Karthager an, jagen die Reiter in die Flucht und setzen ihnen über tiefe Felsschluchten nach; von Frost und Angst durchbebt kommen die Karthager in die Eisregion des Gebirgs, vor und neben sich sehen sie ihre Kameraden im Schnee versinken. Höchst fantastisch ist der Durchbruch einer Gruppe Reiter mit Rossen und Elefanten, welche Wölfe und Geier umkreisen; zuletzt langt der Rest des Heeres auf der Spitze der Alpen an, Hannibal zeigt seinen Leuten das fruchtbare Land, durch welches blinkend sich der

Po schlängelt, über welchem die Morgennebel sich zertheilen; vom Schall der Tuba geweckt fliegen die Geier in den Wäldern auf, und die letzten Mannen klimmen freudig den Fels hinan. Das ist die Geschichte in ihrer grossen Wahrheit, das ist Geschichtmalerei! (In wessen Besitz diese Kompositionen übergegangen, ist uns unbekannt.)

Hannover gehört zu den Städten, welche erst im Höhenpunkte des mittelalterlichen Lebens ihre Entfaltung begonnen haben und niemals zu einer Bedeutung ersten Ranges gekommen sind. Dennoch bewahrt die Stadt noch manche Zeugnisse früher bürgerlicher Tüchtigkeit, die auch in künstlerischen Werken sich ausgeprägt hat. Als Stadt wird sie zuerst im J. 1202 in der Urkunde Kaiser Otto's IV. über die unter Heinrichs des Löwen Söhnen gemachte Theilung genannt, und im Laufe desselben Jahrh. finden wir sie in lebhaftem Verkehr mit anderen bedeutenderen Handelstädten Norddeutschlands. Doch sind aus dieser Zeit keine künstlerischen Reste erhalten; vielmehr gehören diese alle den folgenden Jahrhunderten an. Sie gruppiren sich demnach in die Reihen des gothischen Styles, und was besonders die Architektur betrifft, so schliesst sich dieselbe dem System des norddeutschen Backsteinbaues an. Zunächst ist hier die Marktkirche zu bemerken, ein schlichter Bau von drei gleich hohen Schiffen. Ueber ihre Errichtung haben sich urkundliche Nachrichten gefunden, welche 1349 den Beginn des Baues vermuthen lassen und 1358 des noch währenden Thurmbaues gedenken. Das Aeussere mit dem hoch aufsteigenden Westthurme macht den Eindruck einer ernsten, schmucklosen Massenhaftigkeit, und das Innere mit seinen kühnen Rundpfeilern, den hohen Kreuzgewölben und den weiten Hallen ist nicht ohne würdige Entfaltung. Charakteristisch sind die drei Chöre, deren jeder aus einem halben Zehneck besteht, eine immerhin complicirte und malerisch reizvolle Anlage. In den Fenstern haben sich historiirte Glasmalereien des 14. Jahrh. erhalten. Ein spätgothisches, aus Metall gegossenes Taufgefäss von guter Arbeit findet sich im Chore; ausserdem ist ein holzgeschnitzter Kopf des Täufers Johannes auf der Schüssel aus derselben Zeit beachtenswerth. — Unbedeutender und noch einfacher erscheint die Aegidienkirche, inschriftlich erbaut durch die Meister Wittemeyger vom J. 1347 an. Vor ihrer neuerdings (1825) beliebten Umgestaltung zeigte sie weite, hallenartige Schiffe, auf wunderlich verschiedenen, theils achteckigen, theils nackt runden, theils mit Halbsäulchen umkleideten Pfeilern ruhend. Der Chor hat einfachen polygonen Schluss aus dem Achteck, und der Westthurm ist durch einen Rococo-Aufsatz verunglimpft. Auffallender Weise ist die Kirche nicht in Backsteinen, sondern in Sandsteinen ausgeführt. Minder erheblich ist die Kreuzkirche, in ihren älteren Theilen im J. 1333 errichtet, sodann die Schlosskirche, ehemals den Minoriten gehörig, später umgestaltet, bemerkenswerth durch ein altes Altarbild, dessen Mittelbild die Kreuzigung darstellt, dessen Flügel zwei Heiligengestalten zeigen. Neben der Schlosskirche wird in einem besondern Gemache die reiche Sammlung kostbarer zum Theil frühromanischer Gold- und Silberarbeiten sammt Reliquien bewahrt, welche theilweise von Heinrich dem Löwen aus Palästina mitgebracht worden sind. Vor der Stadt liegt noch die Nikolaikapelle, ein Gebäude des 14. Jahrh., an dessen Chorwand interessante spätmittelalterliche Grabdenkmale sich finden. — Ungleich hervorragender in künstlerischer Beziehung sind die Reste mittelalterlicher Profanarchitektur, deren H. noch kürzlich eine ansehnliche Zahl aufwies, die aber mit jedem Jahre mehr zusammenschmilzt. Es ist ein grosses Verdienst des wackern Mithoff, dass er in seinem gediegenen Werke über Hannoversche Kunstalterthümer („Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte", von H. Wilh. Mithoff, 1. Abth. 24 Foliotafeln mit Text) diese zum Theil untergegangenen Werke wenigstens der Wissenschaft gerettet hat. Er gibt Zeichnungen von sechs Privathäusern, die grösstentheils in bedeutender Anlage sich mächtig erheben und mit kühner Giebelfront aufsteigen. Theils sind einfache Abtreppungen das Motiv für die Behandlung des Giebels, theils aber profiliren sich, oft in buntfarbigen Ziegeln, die einzelnen zwischen den Fensteröffnungen aufstrebenden Wandpfeiler und laufen in luftige Thürmchen aus, die den Gedanken der Fialen in origineller Weise variiren. Oft gränzt ein reicher Fries von thongebrannten, geschmackvoll stylisirten Arabesken den Giebel vom unteren Baue ab. Manche Häuser gehören auch einer späteren Zeit an und entfalten, dann jedoch meistens im Holzbau, eine üppige Blüthe des krausesten Rococo's. Ein sehr brillantes Muster von Renaissance-Architektur, nicht ohne Grossartigkeit und Würde der Verhältnisse, ist das Leibnitzische Haus vom J. 1652, an welchem sich sehr schöne Friese von einem älteren Baue mit eingemauert befinden. Vor Allem zeichnet sich aber unter den Ziegelbauten das höchst weitläuftige, aus vier mächtigen Flügeln bestehende alte Rathhaus als eins der grössten und zierlichst behandelten dieser Art aus. Der eine Theil war schon im J. 1413 vorhanden, der andere wurde inschrift-

lich 1455 erbaut. Es wiederholt den Styl jener bürgerlichen Wohnhäuser, jedoch in gesteigerter Pracht und Grösse der Ausführung, der gesteigerten Bedeutung des Kernpunktes der städtischen Macht und des bürgerlichen Gemeinsinnes entsprechend. War an den Bürgerhäusern durchweg nur ein Geschoss vorhanden, über welchem sich der hohe Giebel erhob, so sind deren hier zwei angeordnet, durch ungemein schöne thongebrannte Friese mit Laubornament und figürlichen Darstellungen abgeschlossen. An der Südwestseite erhebt sich dann ein hoher Giebel mit zierlich profilirten Mauerpfeilern, die als Spitzthürmchen über die abgetreppte Dachlinie hinauswachsen, alle Flächen mit Reliefs reichlich ausgefüllt. An der nordöstlichen Seite dagegen steigt nur auf der einen Ecke ein mächtiger Giebel auf: der übrige Theil des hier seine ganze Breitseite zeigenden steilen Daches ist dagegen durch zahlreich aufschiessende kleinere giebelartige Aufsätze zum Theil maskirt, eine Vorrichtung, die lebhaft an die vielen Seitengiebel mancher gothischen Hallenkirchen erinnert. Leider wird das Gebäude einem Neubau weichen, der zum Theil schon ausgeführt eine schwerfällig unharmonische neu-romanische Formenbehandlung darlegt. Ein andrer schon 1844 abgebrochener Flügel des umfangreichen Gebäudes, die sogenannte Apotheke, vom J. 1566, glücklicher Weise ebenfalls durch Mithoff veröffentlicht, liefert ein höchst interessantes Beispiel von einer ungemein prächtigen, überzierlichen Renaissance-Architektur, die hier sich mit gewissen Ueberlieferungen des mittelalterlichen Fachwerkbaues auf originelle Weise verband. Der Fleiss und die Sorgfalt der ausgeführten Schnitzereien, die alle Flächen ausfüllten, ist staunenswerth. — Ausserdem findet sich eine Anzahl von kleineren Werken mittelalterlicher Kunst vor, die sich zum Theil in den verschiedenen Kirchen erhalten haben. So ein grosses Altarbild mit Flügeln, offenbar dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrh. angehörend, auf dem Mittelbilde Maria, umgeben von ihrer Sippschaft, knieend vor dem am Boden liegenden Christuskinde; ein Gemälde, das die realistisch-flandrische Behandlung in anmuthiger Milderung zeigt und überhaupt in der Anordnung recht ansprechende Motive hat. Sonderbar ist eine kleine Teufelsgestalt, die hinter den Arabesken der Umrahmung eben verschwinden will, vielleicht eine Hindeutung auf das überwundene Heidenthum. Auf dem einen Seitenflügel sind Scenen aus dem Leben Joachims, auf dem andern die Geburt der Maria dargestellt, wo man ihre Mutter Anna, von Freundinnen besucht und gepflegt, im Kindbett, vorn das eben geborene Kind im Bade, hinten im anstossenden Zimmer Joachim sich am Kamin wärmen sieht. Das Bild stammt aus der Kreuzkirche und findet sich jetzt in der Hausmann'schen Sammlung. Ein wohl etwas früheres Altarwerk aus der Marktkirche hat gegenwärtig einen Platz in der Aegidienkirche gefunden. Es ist wiederum ein beachtenswerthes Beispiel spätmittelalterlicher Holzschnitzerei. Das Mittelblatt enthält in figurenreicher bewegter Darstellung die Kreuzigung; die Flügel sind durch architektonische Einrahmung in 21 Felder getheilt, in denen die Scenen der Passion Christi geschnitzt sind. Die Figuren haben noch ihre alte Bemalung und Vergoldung erhalten. Die Aussenseiten der Flügel zeigen eine auf Kreidegrund gemalte Verkündigung. In der Hausmann'schen Sammlung sind ferner noch mehrere mittelalterliche Tafelgemälde, unter denen eine thronende Maria mit andern Heiligen, worunter die h. Katharina, die eben den Verlobungsring vom Christkinde empfängt, besonders beachtenswerth. Unten knieen Herzog Erich der Aeltere von Braunschweig und seine Gemahlin Katharina, Herzogin von Sachsen, welche letztere († 1524) das Gemälde gestiftet hat. In Behandlung der Farbe, Sorgfalt der Portraitdarstellung und im Ausdruck mancher Köpfe ist das Bild sehr anzuerkennen. Auf den Flügeln sind Heilige, auf den Aussenseiten ist die Verkündigung dargestellt. Aus derselben spätmittelalterlichen Zeit stammen zwei Flügel von einem grossen Altar der Paulskirche zu Hildesheim, Scenen der Kindheit Jesu u. A. in einem harten, unschönen Styl enthaltend. Aus Eimbeck stammen ein Marienaltar, eine grosse holzgeschnitzte, buntbemalte Maria und gemalte Heilige, letztere in einer anmuthig milden Auffassung einschliessend, und zwei von Johann Rapphon (Rebhuhn) gemalte Flügel eines andern Altars vom J. 1503, mehrere Heilige in einem derben, tüchtigen, doch etwas nüchternen Styl darstellend. Noch finden sich im Besitz des Hrn. von Arnswaldt vier Flügel eines Altars aus einer Kirche zu Göttingen, die inschriftlich von einem Maler Hans von Geismar (bei Göttingen) herrühren. Sie bewegen sich ohne sonderlich tiefere Auffassung in dem Geiste spätmittelalterlicher Malerei. Von Metallarbeiten ist Mancherlei erhalten, darunter zunächst ein ehernes Taufgefäss in der Kreuzkirche mit figürlichen Darstellungen, auf drei knieenden männlichen Figuren ruhend. Es mag um 1400 gegossen sein. Später, etwa aus der Mitte des 15. Jahrh., erscheint das Taufbecken der Aegidienkirche, das eine entwickeltere pokalartige Form zeigt und mit schön ausge-

schweiftem Fusse auf zehn Löwen ruht. Zierliche Ornamente rahmen zehn Felder ein, welche am oberen Theile eben soviele Heiligenfigürchen umschliessen. Das schon erwähnte Taufgefäss der Marktkirche gehört ebenfalls hieher. Mithoff gibt im angeführten Werke reichhaltige Darstellungen von dem vorzüglichsten dieser Gemälde, Schnitzereien und Gussarbeiten. Ausserdem bildet er noch mehrere reizvolle Thürschilder der Marktkirche, einen graziösen Wandleuchter derselben Kirche und ein schlicht gothisches Weihrauchfass ab. — In nachmittelalterlicher Zeit hat die Stadt nur noch eine Zeitlang während der Renaissance-Periode künstlerische Arbeiten entstehen sehen. Später verfiel auf architektonischem Gebiet Alles der flausten Nüchternheit, und die vielen langen Strassen mit ihren ganz charakterlosen Fachwerksbauten geben dess trauriges Zeugniss. Erst in neuerer Zeit hat sich ein erfreulicher Aufschwung Bahn gebrochen. Laves eröffnete, freilich noch in hergebrachter antikisirender Weise befangen, mit dem Baue des Schlossportals in den brillanten Formen des korinthischen Styls und dem innern Ausbau des Residenzschlosses den Reigen. Daran schliesst sich von demselben Architekten das zu Ehren der bei Waterloo gefallenen Krieger errichtete Denkmal, eine hohe Säule mit einer Siegesgöttin, dann das in dorischem Styl erbaute Mausoleum in dem benachbarten Lustschlosse Herrnhausen, in welchem ein treffliches Werk Rauch's, die liegende Marmorstatue der Königin von Hannover, befindlich (vgl. die Beschreibung im Art. „Gräber und Grabdenkmale"), wie die ganze Anlage dem Mausoleum in Charlottenburg nachgeahmt ist; endlich das neue grossartige Theater in gewaltigen Dimensionen aus den vortrefflichsten Sandsteinquadern errichtet, welche der nahe Deister liefert, aber leider in einer zu nüchternen Anwendung antik-römischer Formen, die unter Molthan's Leitung bei der Ausstattung des Innern zum verzerrtesten After-Roccoco herabsinken. Neuerdings tritt nun, im Anschluss an die Münchener Architekturschule, besonders ein Aufnehmen mittelalterlicher Formbildung und Stylbehandlung auf und verbindet sich mit dem Bestreben das Material des Backsteins mit dem des Hausteins auf künstlerische Weise zu verschmelzen. Zuerst bemerkt man dies, noch ungeschickt an Andreä's neuem Rathhausflügel, einer nicht glücklichen Reproduktion venetianischer Palastarchitektur. Einer freiern Nachahmung deutsch-romanischer Architektur wendet sich gegenwärtig die jüngere Schule zu, und es sind ganze Reihen von Privathäusern und öffentlichen Bauten in diesem Sinne entstanden. Hervorzuheben ist der grossartige Bau eines Regierungsgebäudes (der „Kammern") von Hunäus, jedoch erst zum Theil ausgeführt; sodann das neue Militär-Hospital von demselben Architekten (abgebildet im Deutschen Kunstblatt 1854, Nr. 7); endlich, wenn auch nicht im mittelalterlichen Style, der prächtige Bahnhof mit seinen umfangreichen Gebäuden, der sammt den jüngst entstandenen, mit Promenaden, Baumgruppen und Gartenanlagen reich durchzogenen neuen Stadttheilen ein grossartiges und anmuthiges Ganzes bildet. Neuerdings regt sich in H. der Kunstsinn überhaupt bedeutend; man hat den Grund zu einem Kunstmuseum gelegt, welchem die Sammlungen des verstorbenen Gesandten in Rom, Kestner, einen erheblichen Zuwachs verleihen werden. Nach dem Plane des Architekten Hase führt man demnächst ein Museum-Gebäude auf, das die Sammlungen und die Künstler-Vereine aufnehmen soll. (Abbildung davon im Deutschen Kunstbl. a. a. O.) Eine sehr bedeutende Sammlung von Kupferstichen und Autografen findet sich im Besitze des Hrn. Archivraths Kestner. Von neueren Künstlern, die hier thätig sind, nennen wir G. Laves, der sich auf der Ausstellung zu Hannover vom J. 1853 durch zwei kräftig gemalte und lebendig wirksam componirte geschichtliche Bilder „Verwüstung der Vandalen bei Ostia und Einschiffung nach Afrika" und eine Scene aus dem dreissigjährigen Kriege „Herzogs Georg von Kalenberg Uebergang über die Weser" bemerklich gemacht hat; Northen, ein tüchtiger Schlachtenmaler von bedeutendem Compositions- und Darstellungstalent; Klemme und G. A. Schmidt, Genremaler von glücklicher Erfindung und guter Farbenbehandlung; C. Oesterley, der hier als eleganter Bildnissmaler zu erwähnen ist; G. Busse, ein höchst gewandter Radirer, der neuerdings auf dem Felde der Landschaftmalerei schöne Triumphe errungen hat vermöge eines Naturalismus, der sich gleichwohl einer idealen Gesammtwirkung unterordnet; C. Mentzel, T. Kotsch, ebenfalls gewandte Landschafter; E. Kocken, der als geistreicher, höchst begabter Land- und Luftschafter im Geiste des unsterblichen Claude gepriesen wird; A. Rosenthal, dessen landschaftliche Auffassung auf einem besonders poetischen Sinn und der Einwirkung der grossen Münchener Meister beruht. Unter den Bildhauern nennen wir E. und H. Bandel, C. Dopmeier und den durch Fleiss, Geschmack und gründliches Studium ausgezeichneten Hassenpflug.

W. L.

Hannsen, s. „Hansen.“

Hans der Dombaumeister, Sohn und Amtsfolger Meister Arnolds zu Köln, gestorben daselbst 1330. Arnolds Sohn trat, nachdem er sich die Meisterschaft in den sieben freien Künsten erworben, 1301 an die Stelle des Vaters, stand also dem Kölner Dombau 29 Jahre vor. Hans vermählte sich 1296 mit Mechtilde von Saleck, welche ihm 6 Knaben gebar: Tillmann, Hermann, Johann, Friederich, Arnold und Gottschalk. Von diesen nahmen Johann und Friederich die Kutte, erster in der Abtei Grossmartin, letzter in der Abtei Pantaleon. Aus zweiter Ehe mit der Kölnerin Katharina (1319) erhielt Meister Hans noch einen Sohn, Theodorich, und eine Tochter, Druda, welche sich mit Peter von Rom, einem Kölner Patrizier, verheirathete.

Hans von Beblingen, — Hans Ernst, Schnitzmeister um 1490 zu Stuttgart. S. „Böblinger.“

Hans von Böblingen (bei Stuttgart), Steinmetzmeister des 15. Jahrh., Bauanfänger der Esslinger Frauenkirche, Vater des berühmten Matthäus, des Vollenders dieser thurmberühmten Kirche. S. „Böblinger.“

Hans von Brügge, — so ist wahrscheinlich der Name Hans Brügman oder Brüggemann zu verstehn, unter welchem der grosse Meister des hochberühmten Schnitzaltars im Domchore zu Schleswig angeführt wird. Das Werk entstand bekanntlich in den Jahren 1515—21.

Hans von Flandern, s. „Flamenco, Juan.“

Hans von Frankfurt, ein (wie es scheint) kleines Malerlicht, das sich um 1470 zu Würzburg sichtbarmachte. Aus den Registern der würzburgischen Lukasbrüderschaft ersieht man, dass er für dasige Marienkapelle ein Kreuz um 18 Pfennige malte. Wahrscheinlich ist unter dieser billigen Malerei nur die Bemalung eines Holzbildes zu verstehen. Vergl. Karl Beckers „Nachrichten über ältere Künstler in Würzburg“ in Nr. 50 des D. Kunstbl. 1851.

Hans von Gratz, s. Niesenberger.

Hans von Hall (Tirolisch-Hall), Altarmaler vom Anfange des 15. Jahrh., erwähnt in dem noch vorhandnen Vertrage, welchen der Kirchenprobst zu Botzen 1421 mit Meister Hans v. Judenburg abgeschlossen.

Hans zu Hall, s. Hans zu Landshut.

Hans von Hördo, Vollender der Pusinnakirche zu Herford, 1490.

Hans von Ingelheim, namhafter Baumeister, 1480—90 Werkmeister des Domthurmbaues zu Frankfurt am Main. Vergl. die Baugeschichte dieses Domthurmes im Stadtartikel.

Hans von Judenburg, steiermärkischer Altarmaler, in Blüte um 1420. Man kennt ihn nur durch ein in Tirol beschafftes Werk. Matthias Koch in seinen „Beiträgen zur Geschichte Botzens“ meldet von seiner 1844 im städtischen Archive zu Botzen angestellten Forschung, dass er dort einen im J. 1421 zwischen dem Botzener Kirchenprobst und dem Meister Hans v. Judenburg abgeschlossnen Vertrag vorgefunden, worin *Meister Hans, Maler zu Judenburg,* bekennt, dass er die zuerst bei dem Meister Hanns, Maler von Hall, bestellte Altartafel für den Frauenaltar der Pfarrkirche zu Botzen gegen ein Honorar von 100 M. Perner und gegen Verköstigung seiner Person und seiner Gesellen herzustellen übernommen habe. Er macht sich verbindlich, diese in Botzen selbst zu arbeitende *köstlich werkpleich tavel mit schönen werkpleichnen tabernakl vnd auszügen die nach mönstrantzischer gesichtung vnd formirung sein solle, mit der im* (ihm) *fürgeben pildung vnd figüren, mit reinen Lasüren, reinen gold vnd farben, herzustellen.* Genannter Frauenaltar war damals Hauptaltar der Kirche. Hansens des Judenburgers Altarschrein ist nun zwar aus Botzen verschwunden, scheint aber in unsern Tagen zu München wieder aufzutauchen. Wenigstens ist in Ainmüllers Besitz ein Altarschrein aus Botzens Pfarrkirche gekommen, welcher auf einen ältern Meister als den bisher als Werkschöpfer angenommenen Michael Pacher v. Bruneck hinweist und zugleich durch den Umstand, dass seine Hauptvorstellung die Geburt Kristi war, die Möglichkeit offenlässt, dass er jener Frauen- oder Hochaltar gewesen sein könne. (Abb. des Botzener Altars bei Hrn. Ainmüller s. in der 15. u. 16. Lief. des Ernst Försterschen Denkmälerwerks.)

Hans von Köln, Hans Hültz der Grossvater, Münsterbaumeister zu Strassburg in den Jahren 1339—65. Er folgte Hansen von Steinbach und führte den Bau des Thurmes, der unter dem Erwinsohn etwa die Plattform erreicht hatte, bis zur Pyramide.

Hans von Köln, ein Kirchenbaumeister, der in der Zweithälfte des 14. Jahrh. zu Kampen am Zuydersee thätig erscheint. Hier errichtete er die beiden grossen Kirchen, von welchen die der Maria geweihte in ihrer Planung an den Kölner

Dom erinnert. Ueber die Bauzeit beider Kirchen wird uns leider nur ein Dat gebracht, das Jahr 1369. Die Nachricht vom Kölner Hans zu Kampen gibt Sulpiz Boisserée in seiner Domgeschichte.

Hans von Köln, Hans Hültz der Enkel, Münsterbaumeister zu Strassburg 1429—39. Erst durch ihn kam der Pyramidalschluss des Thurmes zustande.

Hans von Köln, *Johannes de Colonia,* Maler und Goldschmied, um 1440 im Brüderhause Agnetenberg bei Zwoll. Im Gedenkbuche dieser klösterlichen Anstalt wird nach Erwähnung des Theologen Johann Wessel als eines ins Brüderhaus Getretnen der Bemerk gemacht: *Eodem tempore aderat quidam devotissimus juvenis, dictus Johannes de Colonia, qui dum esset in seculo pictor fuit optimus et aurifaber.* Laut Ullmanns „Reformatoren vor der Reformation (II. 300.) war der berühmte Wessel, bei seinem Eintritt zu Zwoll um 1440 selber erst 20jährig, der Zellnachbar des jungen Köllners in jener Anstalt der Brüder vom gemeinsamen Leben. „Wessel", heisst es bei Ullmann, „wohnte mit ungefähr funfzig Schülern in dem sogen. kleinen Hause, welches damals Rütger von Doetenghen als Prokurator trefflich verwaltete. Sein Stubennachbar, mit dem er durch ein Wandfenster sprechen konnte, war ein frommer Jüngling, Johann von Köln, der früher ein wackerer Maler und Goldschmied gewesen, jetzt aber nach Zwoll gekommen war, um sich unter der Leitung Dietrichs von Herxen (seit 1415 Vorsteher der Brüdergemeinschaft) dem innerlichen Leben zu widmen." Dies Wenige ist das allein Sichere, was man vom kölnischen Hans zu Zwoll berichten kann. Auf den Umstand, dass er Goldschmied gewesen, hat man die Vermuthung gestützt, dass jene ausgezeichneten Sticharbeiten des 15. Jahrh., die in den Bezeichnungen einen Meister zu Zwoll kundgeben, ihm angehören könnten.

Hans von Köln, ein Kirchenwerkmeister, der vor Mitte des 15. Jahrh. wahrscheinlich am Kölner Dombau mitbetheiligt war, dann aber berufen nach Burgos alle weitre Thätigkeit in Spanien entfaltete. Don Alfonso de Cartagena, Bischof v. Burgos, hatte auf seiner Rückreise vom Basler Konzil (1442) die Stadt Köln besucht und dasigen Meister Hans nebst dessen Sohne Simon für den Thürmebau seiner Bischofskirche gewonnen. Unter diesen Baumeistern entstand nun zu Burgos die Westfasade der Kathedrale, welche zwei Thürme mit durchbrochnen Helmen erhielt. Später ward unter derselben Meisterleitung die prächtige Karthause Miraflores bei Burgos vollendet (1488). Wie Passavant bemerkt, hat letzter Bau eine grosse Aehnlichkeit mit Eton College Chapel bei Windsor.

Hans von Köln, Sohn des Dombaumeisters Konrad Kuyn, war im J. 1466 der Vertreter Kölns im grossen deutschen Bauhüttenbunde. Bei Heideloff (Bauh. des Mitt. 43.) lautet die betreffende Stelle der Urkunde: *Johan von Köln, des Werkmeisters Sun von Köln wart in die Ordenunge empfangen uff Mittwuch vor sant Peter Tage, als er in den Banden lag, im Jor* 1466. Dieser kölnische Hans ist wol eine Person mit Hans dem Steinmetzen, welcher 1483 bei dem Kirchenbaue zu Xanten erscheint. Zur Leitung des Baues der Xantener Stiftskirche war damals der Steinmetzmeister Gerhard von Köln berufen worden; ihm stand zurseite Meister Hans, dann auch Adam von Köln. In der Kirchenrechnung des Fabrikmeisters Gerhard de Goch, wovon Spenrath in seinen „Merkwürdigkeiten" Auszüge mittheilt, lauten die Gerhard und Hans von Köln betreffenden Stellen wie folgt.

1483. *Item dictus magister Gerardus binies descendit de Colonia primo post festum visitationis, deinde post festum Jacobi ad visitandum opus et ad regendum.*

1483. *Item Joannes Lapidicida descendit de Colonia die 3tia ante divisionem Apostolorum ad ponendum fundamentum columnarum.*

Hans von Kulmbach, Hans Wagner, der Schönsinnigste der Dürerschule. S. über ihn die betreffende Stelle im Art. „Germanische Bildkunst", B. IV. S. 621.

Hans zu Landshut, der bairische Hans Steinmetz, namhafter Kirchenbaumeister der Frühzeit des 15. Jahrh. Sein Hauptwerk ist die stattliche Stiftskirche St. Martin zu Landshut, die mit ihrem Riesenthurme alle Kirchen Baierlands überragt; ihre Vollendung fällt 1478, 46 Jahre nach Meisters Tode. Dieser Baumeister plante auch die Pfarrkirche zu Straubing, welche in seinem Todesjahre begonnen und erst 1512 beendet ward. Wie beliebt er als Kirchenplaner gewesen, ersieht man aus seiner Grabschrift, welche alle Orte seiner Kirchenbauten aufzählt. Sein Grabstein an der Landshuter Martinskirche besagt: *Anno Domini* 1432 *starb Hans Steinmetz in die Laurentii, Meister der Kirche, und zu Hall, und zu Salzburg und zu Oetting, und zu Straubing und zu Landshut, dem Gott gnädig sey. Amen.*

Hans von Langenberg, ein zu Köln geschulter Kirchenbaumeister, welcher im J. 1492 von Köln nach Xanten berufen ward, wo er bis 1522 dem Stiftskirchen-

bau vorstand und diesen zu Ende brachte. In den Stiftsrechnungen findet man das Notat:

1492. *Item ad scripta capituli venit magister Joannes de Langenberg a Colonia, ut esset Architectus Ecclesiae, atque profectus est jussu capituli ad Buscumducis et recepit pro singulis.*

Man findet in jeder Xantener Rechnung bis 1522 den Hans Langenberger als Vorstand des Kirchenwerks. Neben dem was er an Geld verdiente, steht zu Schluss der Rechnungen:

1522. *Magister Joannes Langenbergh pro voerloen XVIII. floren. et pro tabardo vel veste* 3 *floren. aur. et* 10 *stuf.*

Unter dem Langenberger ward eine grosse Menge Baumaterials angeschafft. Die in den Rechnungen angeführte Anschaffung einer grossen Masse von Ziegelsteinen beweist, dass Meister Hans das 1492 noch nicht ausgebaute Mittelschiff der Stiftskirche in der Ueberwölbung vollendete. Denn von Backstein findet sich an Xantens Dome nichts als nur in den Gewölben und im obern Theile der Thurmtreppen.

Ohne die bestimmten Zeugnisse der Kirchenrechnungen könnte man bei genauer Besichtigung des letzten Baues der Mittelkirche vermeinen, dass Xantens Dom, der so durchhin den wenig ausgearteten Stil zeigt, schon am Ende des vierzehnten oder zu Anfang des funfzehnten Jahrh. vollendet worden sei. Das gereicht aber grade den letzten Baumeistern, besonders dem Hans v. Langenberg, zum Ruhme, dass sie nicht in der Kunstarbeit der damals ausschweifenden Gothik eine kleinliche Tüchtigkeit zu zeigen suchten, dass sie vielmehr in der grossartigen einheitlichen Vollendung des Ganzen ihr wahres Meisterstück lieferten. Nur das äusserst kunstreich gearbeitete Portal gibt sich durch die Ueberfülle seines Ornaments in Vergleich mit dem übrigen Bau der Mittelkirche sofort als eine Arbeit späterer Zeit kund. Dass diese Schmuckpforte aber in der letzten Bauperiode bis 1522 entstanden, dafür zeugt die in den Stiftsrechnungen erwähnte Beschaffung von Münstersteinen. Mit diesen sind keine andern als die sogen. Bamberger Steine gemeint, welche in der Nähe von Münster bei Havixbeck und Schapdetten, gebrochen werden und aus welchen auch die Kirchen von Münster und Umgegend erbaut wurden. Dieser Stein aber ist am ganzen Xantener Kirchenbau nicht angewandt, ausser am Portale. Man wählte ihn zur kunstreichen Pforte, weil er sich vorzüglich zu feiner Arbeit eignet. Ihres vom übrigen Bau abweichenden Stilkarakters wegen muss man annehmen, dass diese Pforte die Kunstleistung eines ganz selbständig arbeitenden Steinmetzen war, der nicht unter der unmittelbaren Leitung Hansens von Langenberg stand.

Hans von Leutzelburg (Lützelburg, Lutzenburg, Luxemburg), der berühmte Holzschneider Hans Holbeinischer Zeichnungen, s. „Lützelburger."

Hans von Lich, der Parlier Hansens von Ingelheim beim Domthurmbau zu Frankfurt am Main, 1480—90.

Hans von Luckau, Meister Peter Hans, Vollender der Marienkirche zu Bernau im Brandenburgischen (1519).

Hans von Meissen, Hans Reinhard, Meister der Stadtkirche zu Weissenfels (1415).

Hans von Melem, um 1530 blühender Historien- und Bildnissmaler, wahrscheinlich aus dem Dorfe Mehlem bei Bonn gebürtig, zugezählt der Kölnerschule. Werke seiner Hand in der Münchner Pinakothek (aus der Samml. der Brüder Boisserée), im Berliner Museum und wol auch im Wallrafianum zu Köln. Unter den Melemstücken zu München findet sich ein Krist am Kreuze mit der Maria und dem Petrus zur Rechten, dem Johannes und der Barbara zur Linken. (Am Kreuzesfusse kniet Magdalene. Zur Seite unterhalb die knienden Bildstifter. Im Hintergrund Landschaft. Höhe des Gemäldes: 2′ 11″, Breite 2′ 3″.) Ausserdem die halblebensgrossen Figuren des Evang. Johannes, des h. Hieronymus und Kaiser Heinrichs des Heiligen; ferner die h. Helena grau in Grau mit kolorirtem Gesicht in rothsandsteinener Nische (von 3′ Höhe bei 1′ Breite), zweimal die h. Agnes (einmal mit kniender Stifterin, zweitmal mit landschaftlichem Hintergrund) und ein heiliger Bischof, zu dessen Füssen die Stifterin des Bildes kniet. Endlich des Melemer Hansen Selbstbild. Es ist ein Bruststück, oben rund, mit der Inschrift unten:

ECCE. DVOS. ANNOS. ET. SEPTEM.
LVSTRA. GERENTIS: HVIC. TA
BVLE. E. MELEM. FORMA. IOAN
IS. INEST.
HOC. OPVS. ECCE. NOVVM.
CONSTRVXIT. VALDE.
PERITVS.

Zur Seite sieht man in einem Spiegel nochmals das Bildniss, aber im Profil. (Höhe dieses Gemäldes: 3', Breite 2' 3".) In dem in der literarisch-artistischen Anstalt zu München erschienenen Steinblätterwerke nach den Gemälden der Sammlung Boisserée sind die meisten dieser Melemwerke wiedergegeben. — Im Berliner Museum findet man von Hansens Hand das sehr schlichte, aber lebensvolle Ebenbild einer ältlichen Frau. Sie ist bemützt, trägt goldgesticktes Mieder und schwarzes Kleid und hält in der Rechten zwei Nelken. Auf dem einfarbigen Grunde steht das Dat 1530. Auf der Rückseite ein Todtenkopf, ein Todtenbein und ein erlöschendes Licht, mit lateinischer Inschrift, welche die *vanitas humana* zugemütheführt. (Das Frauenbild, auf Holz gemalt, hat 1' ¼" Höhe bei 9¼" Br.) Auch findet sich zu Berlin ein Historienstück des Melemers: eine Dreifaltigkeit. Gottvater in der himmlischen Herrlichkeit, überschwebt von der Geisttaube, umfängt den dornengekrönten Sohn. Zuseiten vier Engel, zwei Halter des Gottvatergewandes, zwei Träger der Leidenswerkzeuge. Unten Landschaft. (Gemälde von 2' 6" Höhe bei fast 1' Br.)

Hans von Mingolzheim, s. „Hans v. Wimpolzheim."

Hans zu München, Steinmetz und Bürger daselbst nach Mitte des 15. Jahrh. Man führt ihn als Bildner in Stein und Holz an, der namentlich stark für Kloster Tegernsee thätiggewesen. Abt Kaspar Aindorfer übertrug ihm 1460 die Ausführung eines neuen Denkmals für die beiden Stifter seines Klosters. Hans erhielt dafür 100 Pfund Pf. Vergl. Westenrieders Beitr. I. 389. 390.

Hans zu Nürnberg, Hans Bär oder Beer, ein tüchtiger Steinmetz des 15. Jahrh. Derselbe baute den Augustinern zu Nürnberg eine neue Kirche in den Jahren 1485—88. Die nur von wenigen Säulen getragne Gewölbsprengung dieser Klosterkirche war ein anerkanntes Meisterstück des kunstreichen Hans. Das künstliche Werk war zugleich ein sehr festes. Trotzdem wurde dies St. Veit geweihte Gebäude (das auch den unverdienten Titel „Schusterkirche" führte) von Wolweisen 1816 für baufällig erklärt, welchem Weisspruche sofort die Abtragung folgte. Den bewährten Kirchen geht's wie bewährten Menschen, — die man nicht mehr lieb hat, die schmäht und beseitigt man.

Hans zu Nürnberg, genannt Hans der Kölner (Gott weiss, von welchem Köln oder Kölln), Erzgiesser in den ersten Zehnten des 16. Jahrh. Von ihm zwei Werke in der Marienkirche zu Salzwedel in der Altmark: das Taufbecken von 1520 und das Gitter von 1522. Vermuthlich war dieser Meister aus der Vischerhütte hervorgegangen.

Hans von Ochsenfurt, Hans Bauer, Parlier des Meisters Konrad Roritzer von Regensburg, baute nach dessen Plane 1459—77 den Chor der Nürnberger Lorenzkirche. Dieser Chorbau, der in allen Theilen die spätre Zeit der Gothik offenbart, aber durch seine Struktur wie durch seine Helle und Heiterkeit anzieht, kostete die sehr mäsige Summe von 13,310 Gulden. Der Gulden galt damals 5 Pfund und 18 Pfennige. Der Aufwand wurde grösstentheils aus milden Beiträgen bestritten.

Hans von Prachaditz (Prahatitz im Prachiner Kreise Böhmens). So heisst in den Urkunden der Meister, welcher den Steffansthurm zu Wien vollendete. Also nicht Hans Buchsbaum, wie bisher für ausgemacht galt. Die Berichtigung des Namens des Domvollenders dankt man dem fleissigen Forscher Franz Tschischka, der seine Entdeckung zuerst in den 1846 erschienenen „mittelalterlichen Skizzen von Wien" veröffentlicht hat.

Hans von Salzdorf, um 1457 Stadtbaumeister zu Nördlingen.

Hans von Spey, Meister des Chorbaues der Liebfrauenkirche zu Koblenz. Der inschriftlich genannte Meister „*Joannes de Spey*" begann diesen Bau 1404, erlebte aber, da er 1420 verstarb, die Vollendung nicht, welche erst 1431 erfolgte. Es war ein Umbau des romanischen Chors der im Uebrigen in ihrer spätromanischen Architektur verbliebenen Kirche, daher nun im Chorinnern noch Einiges von der ältern Anlage hervortritt. Das Aeussere zeigt ziemlich reiche Gothik in mäsig späten Formen. In den Verschlingungen des Fensterstabwerks herrscht Willkür. Die Strebepfeiler sind reich durchgebildet, im späten Karakter, doch sehr elegant und mit gutem Geschmack.

Hans von Steinbach, einer der Kunstsöhne Erwins, nach Vaters Tode (1318) Münsterbaumeister zu Strassburg. Er leitete den Fasadenbau bis zum J. 1338, seinem Sterbejahre. Unter ihm scheint der Thurm bis zur Plattform gediehen zu sein. Ihm folgte im Bauamt 1339 Meister Hans von Köln (Hans Hültz der Grossvater).

Hans von Ulm, der Kirchenmeister, und Hans Felber (vermuthlich aus derselben Stadt, wo damals eine der Hauptbauhütten Deutschlands war) werden in Nördlingens Stadtkammerrechnungen von 1427—29 als die Bauleiter der Georgenkir-

che genannt. Da der Bau dieser Stadtkirche (an der Stelle einer ältern, zu klein und baufällig gewordnen) im J. 1428 begann, so sind Hans v. Ulm und Hans Felber als die Planer dieses Neubaues zu betrachten. Ihnen folgte als Hauptwerkmeister 1429 der Ulmer Konrad Heinzelmann.

Hans von Ulm, ein Baumeister, der in den ersten Dezennien des 16. Jahrh. erscheint. Eins seiner Werke ist die 1516 errichtete Kirche zu Kornwestheim bei Ludwigsburg.

Hans von Weinsberg, Meister Hans Schweiner, baute 1507—1529 die obern Theile des Thurmes der Kilianskirche zu Heilbronn. Vgl. den Stadtartikel.

Hans von Word, Hans Ruprecht, Miniatur- und Glasmaler zu Wien um 1480.

Hans zu Wimpfen. — Im Wimpfener Stadtarchive findet sich die Notiz, dass *uff Sontag ante Cathari anno* 1451 mit Meister Hansen dem Steinmetzen wegen Anfertigung eines Sakramenthäuschens für die Pfarrkirche Vertrag gemacht wurde. Für seine Arbeit wurden zehn Gulden festgesetzt; er sollte das Werk *etwas scheinbar, auch nützlich und nach seiner ehren zierlich* machen. Gleichzeitig ward er beauftragt, daneben ein neues Fenster zu hauen. Letztes ward ihm zu elf Gulden verdungen mit dem Beibeding, dass er dafür noch den Chor anstreiche. Das schöne Fenster und das Sakramenthäuschen sind noch heute zu sehen.

Hans von Wimpolzheim (Mingolzheim) heisst der Meister, der zu Heilbronn am Neckar den Chorbau der Kilianskirche begann, welchen Meister Burkhard der Augsburger von 1480 an vollendete. Ueber die Zeit, in welcher der Wimpolzheimer (Mingolzheimer) seinen Chorbau angefangen, klärt uns ein Notat auf, das aus dem Steinmetzenverzeichnisse von einem Hüttentage zu Speier überkommen ist. Es lautet: *Meister Hans von Wimpolzheim, meister des Buwes zu Heylprun hat dież Buoch gelobt zu Speyer* 1464.

Hans von Winsheim, Meister *Hanns Wynshaimer,* wird als Goldschmied in den Hausrechnungen des Klosters Tegernsee 1466, 1470 und 1472 mit Auszeichnung erwähnt.

Hansafahne. Ihre Farben Roth und Weiss.

Hansasaal im Kölner Rathhause. In diesem Saale, der jetzt mit einfach spitzbogigem Tonnengewölbe bedeckt ist, wird die eine Stirnwand völlig mit reichen Tabernakelarchitekturen von tüchtiger doch etwas schwerer Gothik ausgefüllt. In ihnen stehen neun grosse Statuen, welche man für Vertretergestalten der Hansa nimmt, und über diesen, in der Mitte des Spitzbogens, die kleinern Statuen der heil. drei Könige. Jene kundgeben im Stile der Arbeit ein gewisses Verhältniss zu den Apostelstatuen des Domchors; doch sind sie nicht so lang, nicht so ausgebaucht, und erscheinen auch nicht wie diese in ideal geworfner Gewandung. Die Arbeit selbst ist etwas derb. Die Behandlung der Köpfe, besonders der Bärte, ist derjenigen der Apostel sehr ähnlich. Ursprünglich bunt bemalt, sind sie jetzt einfarbig überstrichen.

Hansch, Anton, zählt zu den strebsamsten Talenten der jüngern Landschafterschule Wiens. „Frühzeitig und schnell zu einem vortheilhaften Namen gelangt, ist er unablässig bemüht, durch eifriges Studium jener Gefahr zu entgehen, die ihm seine angeborne Anlage zur brillanten Färbung und eine allzu fertige Hand zu bereiten drohen.“ So schrieb man 1845 aus Wien, wo er damals eine „Gebirgspartie mit einem Waldbach“ ausgestellt hatte. Diese Farbenschildrung war ihm zu dunkel gerathen; für den darin beabsichtigten Ernst erschienen die künstlerischen Mittel nicht einfach genug; das Wasser jedoch war mit grosser Virtuosität vorgetragen. Seine weitern Landschaftleistungen zeichneten sich immer mehr durch schönes und reiches Detail aus. Ein vorzügliches Stück war 1849 seine „Waldpartie am Königssee“, welche im Salzburger Kunstverein zur Verloosung kam. Im J. 1851 wurde „der hohe Göll“ für den Oesterreichischen Kunstverein erworben; 1854 aber ward eine grössere Gebirgslandschaft um den Preis von 1000 Fl. C. M. sogar für die Wiener Staatsgallerie angekauft. Dies Gemälde, „die Jungfrau, der Mönch und der Eiger von der Wengernalpe bei Morgenbeleuchtung gesehn“, wird uns nur als ein flüchtiges, mehr in ein höfisches Privatkabinet als in eine Staatsgallerie gehörendes bezeichnet. Sichersteht, dass kleinre Gemälde dieses in Deutschland noch zu wenig bekannten Künstlers beiweitem mehr ansprechen. Hanschens Verdienst liegt mehr in der Behandlung, besonders der Details und des Vorgrundes, als in der Auffassung. Von letzter ist bei jener honorirten „Jungfrau“ nichts zu spüren. Seine Gebirgslandschaften bieten immer schmucke Augenweide durch ihr reiches, höchst geistreich behandeltes und elegant vorgetragnes Detail, das aber den Schein blos äusserlich zusammengestellter Einzelstudien, ohne innern Zusammenhang, ohne eine höhere durchgreifende Stimmung an sich trägt. Dies bestätigten auch seine Send-

werke zur allgemeinen deutschen Gemäldeausstellung zu München 1854. Die „Gebirgslandschaft", wie das eine der Stücke einfach benannt war, erschien im Einzelnen voll Wahrheit, energisch in der Ausführung; aber eine eigne künstlerische Anschauungsweise sprach sich keineswegs im Ganzen aus. In seinem „Brunnen bei Golling" lag vieles Anziehende. Ein heitres Hochlandthal mit Brunnen, Baumgruppen, Felsgebirgen, einer Schlossruine und heitern Menschen war Stoffes genug zu einem Stück Augenweide.

Hansen, Name mehrer Baumeister und Maler. Seinerzeit zählte zu den rufhabendsten Architekten Kristian Friedr. Hansen, ein Kopenhagner, geb. 1754. Er bildete sich in der vaterstädtischen Kunstschule und dann weiter in Italien, wo er für die Bauwerke des 16. Jahrh. besondre Vorliebe gewann. Der Meister, den er vornehmlich schätzte und studirte, war der Vicentiner Vincenz Scamozzi, der bedeutende Nachfolger Palladio's, einer der Ruhmträger auf der Scheide des 16. und 17. Jahrh. Hansens Talent, befruchtet durch viele Anschauung der italischen Muster, fand bald im Vaterland günstige Gelegenheit sich wirksam zu zeigen. Seine Hauptbauten sind: der Wiederaufbau des 1794 abgebrannten Schlosses Kristiansburg (wofür er 1804 den jungen Meister Thorwaldsen in Rom zu bildnerischen Ausschmückungen einlud), das Raths- und Gerichtshaus Kopenhagens (wofür er 1806 bei Bertel Thorwaldsen die Statuen Solons und Lykurgs zur Füllung der Arkadennischen des Haupteinganges bestellte), der Neubau der Kopenhagner Frauenkirche nach dem Bombardement von 1807 (begonnen 1808, später geschmückt mit den bekannten neutestamentlichen Statuen Thorwaldsenscher Meisterhand), zwei Schlösser im Herzogthum Holstein (zu Pardoel und Rastorf) und zwei Villen bei Hamburg (die Landhäuser der Brüder Godefroy). Hansen erlangte die Stellung eines Oberbaudirektors und den Rang eines Etatsrathes des Inselkönigreichs. Seit Beginn unsers Jahrh. bekleidete er auch die Bauprofessur an Kopenhagens Akademie. Seine öffentlichen und privatlichen Bauten wurden in einer Sammlung bekanntgemacht, welche 1826 u. f. J. in Heften in Kaiserbogenformat erschien. — Ein zweiter, viel jüngerer Kristian Hansen, Deutschländer, hat sich durch baumeisterliche Wirksamkeit zu Athen hervorgethan, meist in Verbindung mit dem Oberbaurath Eduard Schaubert aus Schlesien. Von ihrem Zusammenwirken zeugen: die Wiederherstellung des Tempels der Nike Apteros (worüber zu Berlin 1839 das Werk erschien: *die Akropolis von Athen nach den neuesten Ausgrabungen. 1. Abth.: der Tempel der Nike Apteros, von Ludwig Ross, Ed. Schaubert und Kristian Hansen,* mit Ansicht des Tempels während seiner Wiederaufrichtung und zwölf bautlichen und bildwerklichen Abb. in Kupferstich), die auf Kosten des Griechen Sina, des Wiener Bankiers, erbaute Sternwarte auf dem Nymfenhügel (1843), die neue Gemeindekirche Athens in byzantischem Stile (begrundsteint 1843) und mehre Ausgrabungen (ausser den akropolischen auch solche in der grossen böotischen Ebene). Alleiniges Werk Kristian Hansens ist der Entwurf und die Ausführung der englischen Kirche Athens. Mit dem Entwurf dazu ward er von der theils aus Engländern theils aus Nordamerikanern bestehenden Gemeinde im J. 1839 beauftragt. Bei der geringen Gliederzahl und beschränkten Bemittlung der anglikanischen Gemeinde Athens konnte nur von einem Kleinbau die Rede sein, und so nahm Hansen ein einfaches Parallelogramm zur Grundform des Gebäudes. Inzwischen jedoch war zu gleichem Zweck ein Entwurf vom Architekten Cockerell aus London gesandt worden, ein im Grundriss die Kreuzform zeigender Plan, der zwar, weil ohne Rücksicht auf die lokalen Verhältnisse gemacht, nicht anzunehmen war, aber das Verlangen nach der Kreuzform und dem Spitzbogenstile hervorrief. Diesen Bedingungen nun entsprach Hansen in einem zweiten Entwurfe, nach welchem er die Ausführung des kleinen Gotteshauses im J. 1840 begann und folgenden Jahrs vollendete. Mit Sichtbarlassung aller Konstruktionstheile und ohne äusserlichen Putz ausgeführt, kostete dies Kirchlein 50,000 Drachmen (die Drachme = 21 Kr. M.). Zu den Mauern verwendete Hansen den bläulich grauen Marmor vom nahen Hymettos, zu den Fenster- und Thürfassungen aber, zum Portal und zu den Gesimsen die Werksteine von Aegina, einen festen Kreidemergel, der sich sehr gut zu Gliedungen bearbeiten lässt und dessen Gelbroth zum Blaugrau des hymettischen Steins in angenehmem Verhältniss steht. Die Innerflächen der Mauern sind mit Mörtel zugeputzt und abgefärbt; die Dachkonstruktion der Seiten und des Hinterflügels ist im Innern sichtbar; rein konstruktiv ist auch die Decke des Mittelschiffs behandelt, deren tiefe Flächen himmelblau, deren Leisten, Balken und Maaswerk eichenholzfarben angestrichen sind. Der Fussboden besteht aus schwarzen und weissen Marmorplatten von der Insel Tinos, deren vorzügliches Gestein nach der Türkei und der ganzen Levante verführt wird. Das Dach ist

mit genuesischen Schieferplatten, die man seit mehren Jahren in Griechenland verwendet, gedeckt. — Jüngsterzeit hat sich Hansen oder Hannsen zu Wien namhaft gemacht. Unter den am neuen Wiener Arsenale, dem riesigsten Militärbaue auf deutschem Boden, betheiligten Architekten glänzt neben van der Nüll, v. Sikardsburg, Rösner und Ludwig Förster der Name des geistvollen Hannsen, des Meisters der imposanten Waffenhalle (Waffenmuseum), die noch durch Fresken zu einer Ruhmeshalle der österreichischen Kriegsgeschichte erhoben werden soll. Im Moment, wo wir dies schreiben, ist der Bau des grossen Waffenmuseums noch nicht vollendet; doch wird die Vollendung desselben bis Ende des Jahrs 1855 erwartet.

Von Malern dieses Namens wollen wir nur zweier gedenken: des Holländers Karel Lodewijk H. (geb. 1765 zu Amsterdam), der seiner Zeit als Städte- und Bautenmaler genügte, sein Bestes aber in Dorfansichten oder Landschaften mit dörflichen Gehöften leistete, und des Dänen Konstantin H. (geb. 1805 zu Kopenhagen), der mit Gertner zu den besten Porträtisten seines Vaterlandes zählt.

Hanson, Kristian Heinrich, geb. zu Altona 1791, begann seine Malerlaufbahn zu Hamburg, wo er anfangs porträtirte, bis er durch den Kunstsinn eines ihn durch Bestellungen unterstützenden Kaufherrn zu Versuchen in der Historie geführt ward. Endlich fand er Gelegenheit, seine Ausbildung in Rom zu vollenden, worauf er sich (1831) zu München niederliess. Vielfach beschäftigt, offenbarte er hier in manchfaltigen Darstellungen, die er in milden anmuthenden Farben gab, ein mit tieferen Anschauungen zuwerkegehendes Talent, welchem alles Gegenständliche aus der Gemüthsfäre vornehmlich gerieth. Ausser mehren das Leben der Pfalzgräfin Agnes schildernden Fresken zu Hohenschwangau malte er nach dem Göthegedicht das namhafte Bild des Fischers, den die Nixe mit ihrem Zaubersang in die wohligen Fluten hinablockt. Etwas Abgeschmacktes in diesem Gemälde ist nur die Lyra, die in den Wellen auftaucht, — als ob im Wellenreiche Instrumente gespielt würden! Erwerber des Gemäldes war Konsul Erich zu München. Bekannt ist es durch eine grosse Lithografie von H. Kohler. Durch Steinblätter kennen wir auch Hansons „Engel, der ein Kind gen Himmel trägt" (wiedergegeben durch Friedrich Hohe) und seinen „Krist am Oelberge" (steingezeichnet durch B. Weiss). Von weitern Hansonwerken verdienen Bemerk: die Marie mit dem Kinde, die büssende Magdalene, St. Genovefa im Kerker, eine Mutter bei ihrem Kinde und eine Gruppe Italiänerinnen.

Hantzsch, Kristian, Dresdner Genremaler, s. im Art. „Genremalerei" (B. IV. S. 345).

Hanumân, der Heldenaffe der indischen Götterlehre, der einst dem Rama die Brücke vom indischen Festland nach der Insel Lankâ (Ceylon) baute und ihm das Eiland erobern half. Man findet in Indien noch eine Menge kleiner Pagoden für den Kult des göttlichen Heldenaffen. Den Hindus ist Hanumân mit dem Beibild des Hammers ein Halbgott des Krieges, Rama dagegen der eigentliche Kriegsgott, welchem die Zuckeropfer gebracht werden.

Hapi, ägyptischer Laut für Apis, welches Wort den Richter bedeutet. Serapis z. B. ist nichts andres als Osirapis, Osiris als Apis, Osiris als Richter. Apis aber ist ein Titel, der noch mehren Göttern der Aegypter zukommt, namentlich dem Hoh, dem Mondgotte. So kommt es, dass auch der dem Mond in seiner Eigenschaft als Todtenrichter geweihte Ochse den Namen Apis, Hapi, führt, wie die ähnlichen Ochsen des Menth Harsef, des Osiris, der Sonne etc. ähnliche Beinamen ihrer Götter führen.

Happel, Name zweier Maler von Arnsberg in Westfalen, welche in der Düsseldorferschule Bildung und Lorber erworben haben. Der ältere Happel, Peter Heinrich, geb. 26. März 1813, ein Hervorragender unter den Stimmungsmalern der rheinischen Landschafterschule, ist früher durch Naturschildrungen meist düstern Karakters bekanntgeworden, hat aber neuerdings Werke geliefert, die erfreulichster Weise einen völligen Umschlag in der Stimmung bekunden. Einzig in ihrer Art sind seine idyllischen Scenerien, jene so deutschgemüthlichen, so dichterisch anmuthenden Sommertagschildrungen, die ihm bei den Kennern den Ehrentitel eines „Malers des deutschen Sommers", eines „Malers der Aerntetage" erworben haben. — Friedrich H., der Jüngere, geb. 23. Mai 1825, hat sich äusserst glücklich im Fache der Thiermalerei entwickelt. Ein ebenso gewissenhafter Beobachter wie getreuer und lebensvoller Schilderer des deutschen Wildes, überrascht er uns wahrhaft durch seine Darstellungen aus dem Still- und Kriegsleben der Thierwelt. Man sieht seinen Thieren an, dass er mit dem grössten Erfolg ihren heimlichen Haushalt belauscht und studirt hat. Besonders glücklich versteht er sich auf Schildrungen des Reinicke, mögen sie dessen Streifzüge oder dessen Familienleben behandeln.

Manche dieser Fuchsiaden (voraus die Füchslein, die vor ihrem Bau spielen) zählen zum Treffendsten, was je thierscenisch gemalt worden. Aber nicht minder gerathen ihm der Iltis, der Hirsch, das Reh, der Hase, der Hund, und selbst Flügler wie der Aar, der Geier und der Falke. Rechnet man zu seiner höchst getreuen Individualisirung des Thierischen noch den Fleiss der Ausführung, der durch ein kräftiges Farbentalent gehoben wird, so darf man überzeugt sein, dass seinen Gemälden nichts abgeht. Man darf wol sagen, dass Düsseldorfs bisherige Thiermaler durch Friedrich Happel in jeder Weise übertroffen sind.

Harbke, ein reizendes, den Grafen von Veltheim gehörendes Gut bei Helmstedt, das sonst durch seine grossartigen Gartenanlagen weltberühmt war und zum Theil noch heute die Freunde der Kunstgärten anzieht. Auf diesem mit solchen Reizen ausgestatteten Gute erschoss sich 1854 am Morgen des 6. Aprils [des Denktages der ersten petrarchischen Laurenerscheinung] ein junger Dichter, der junge Graf Hans v. V., der weitern Kreisen durch seine zu Druck gekommenen „Dramatischen Versuche" bekanntgeworden.

Harburg, eine seit dem 13. Jahrh. bestehende niederelbische, an der sogen. Süderelbe liegende Stadt, bis zu welcher noch grössere Seeschiffe gelangen. Einst zum Erzstift Bremen gehörig, ward sie im 14. Jahrh. (1376) zum Fürstenthum Lüneburg geschlagen. Aus der Zeit dieser Herrschaft rührt das befestigte Schloss, welches 1524—1642 der Harburger Linie des Lüneburger Hauses zur Residenz diente. 1705 an Hannover gefallen, 1812—13 durch Davoust heimgesucht, blüht Harburg jetzt, seit 1848, als Freihafenstadt des hannöverschen Königreichs. Bemerkenswerth ist nächst dem Schlosse die Anlage des grossen Hafenbassins.

Harcourt. — An diesen Namen, den eine französische Grafenfamilie führt, erinnern zwei Kunstdenkmale. Das eine ist das Grabmal des Grafen Harcourt in der Familienkapelle im Chorumgange von Notredame zu Paris, ein weisses Marmordenkmal vom Meister Pigalle aus dem J. 1776. Es stellt den betreffenden Grafen dar als einen aus dem Sarge Steigenden, während ein Genius den Deckel aufhebt. Der Auferstehungslustige sucht das Leichentuch abzuwerfen und streckt die Arme nach seiner ihm zueilenden Gattin aus; aber da tritt der grimme Knochenmann dazwischen, unbarmherzig auf die Sanduhr weisend, womit er bedeutet, dass das Leben abgelaufen sei und der Graf in seinem Sarge verbleiben müsse. — Ein Herzog betitelter Graf d'Harcourt, 1848 französischer Gesandter beim päpstlichen Stuhle, erhielt zur Erinnrung an seine Begleitung des Kirchenhauptes ins Gaëter Exil eine grosse goldene Denkmünze, welche vorn das Ebenbild des Papstes, hinten aber eine Ansicht von Gaëta enthält. Die Inschrift auf der Rückseite lautet: *Francisco Eugenio Gabrieli de Harcourt, oratori gallicae reipublicae, Pium IX P. M. extorrem Gaetam secuto, anno MDCCCXLVIII.*

Hard, thurgauisches Schloss bei Arenenberg am Bodensee, mit herrlichen Gartenanlagen, welche wegen des Reichthums an seltensten Pflanzen aus allen Weltgegenden und wegen des äusserst geschmackvollen Arrangement von vielen Fremden besucht werden.

Hardegg, Stadt in Niederösterreich, mit den Ruinen einer sehr bedeutenden Burg des Mittelalters, welche zu den grössten und mächtigsten dieses Landes zählte. Ein grosser gevierter Thurm war unten einganglos und nur zugänglich durch eine Aufzugbrücke. Ein zweiter ebenfalls im Viereck angelegter Thurm ist fast nur noch zur Hälfte vorhanden. Die herrliche altdeutsche Kapelle zeigt noch Spuren alter Mauergemälde, darunter einen herzoghütigen Reiter, der ein Jagdhorn zur Linken hat. — Die Stadtkirche, deren Baubeginn um 1300 fällt, hat äusserlich ihre alten Formen noch ziemlich bewahrt; besonders merkwürdig sind die am Thurm eingemauerten Betergestalten. Das Innre der Kirche, ehemals anziehend durch die schön entwickelten gothischen Bauformen, ist seit der unseligen Restauration von 1792 völlig verdorben. Genüber dem sonderlichen Schiffaltare, der blos aus dem Altarsteine und einer Skulptur aus weissem Marmor (Aufständ Kristi) besteht, befindet sich ein eingemauerter inschriftloser Marmelstein mit der lebensgrossen Darstellung eines vor dem Kruzifix knienden Ritters. Es soll das Denkmal jenes Grafen Hardegg sein, der 1594 wegen zu früher Uebergabe der Festung Raab standrechtlich behandelt ward. Das Gemälde des Hochaltars, eine Vorstellung des heil. Veit, ist ein Werk Johann Winterhalters, eines seinerzeit geschätzten Geschichtmalers [† 1807 zu Znaim]. *R.*

Hardehausen, ein in der Nähe von Paderborn in Westfalen gelegenes, in einem anmuthigen Waldthale des Osning verstecktes ehemaliges Kloster, das jetzt in ein grosses Landgut umgewandelt ist. Der Vandalismus hat zu Anfang unsers Jahrh. die ganze, den Resten nach zu schliessen sehr prachtvolle romanische Kirche zerstört;

nur ein mächtiger Schwibbogen bietet noch dem Zahne der Zeit Trotz, sammt Theilen der hohen Kreuzgänge, die zu Oekonomiezwecken dienen. Als Ruhesitze, als Sonnenuhren und in ähnlicher Weise finden sich im Garten mächtige Säulenfüsse attischer Form mit dem Eckblatt und reich skulpirte romanische Kapitäle verstreut. Die Kirche, vielleicht eine Säulenbasilika, datirte offenbar aus der Mitte des 12. Jahrh., in welchem ohne Zweifel das hier befindliche Cisterzienser-Mönchskloster (dess mittelalterlicher Name Hersuiteshuson) gegründet war. Ein andrer Baurest erhebt sich malerisch auf saftig grünem Wiesenplan. Es ist eine kleine einzeln stehende Kapelle, unten viereckig, darüber ein zweites, achteckiges Geschoss tragend, in den schlichten, aber ansprechenden Formen frühgothischen Stiles. Abbildungen in Lübke's „mittelalterl. Kunst in Westfalen.“ *W. L.*

Hardenberg, nächst der Plesse das geschichtlich merkwürdigste Schloss in der Nachbarschaft Göttingens. Noch sind von beiden Schlössern ziemlich bedeutende Ruinen übrig. Der Hardenberg, das alte Stammschloss der in unserm Jahrhundert zu so grosser Berühmtheit gelangten Hardenberge, erhebt sich ganz in der Nähe des Städtchens Nörten auf einem isolirten Felskegel und gewährt in seinen Ueberresten, welchen freilich das höchst Malerische der Plessenburg auf bewaldeter Bergkuppe abgeht, noch einen stattlichen Anblick. Die Familie Hardenberg besass die Burg schon zu Anfang des 13. Jahrh. und war stets darauf bedacht, sie so viel als möglich in baulichem Stand zu erhalten. Neuerer Zeit ist am Fusse des Burgberges ein hübsches Schloss in neuem Stil errichtet worden, das von anmuthigen Garten- und Parkanlagen englischen Geschmacks umgeben ist.

Hardenburg, pfälzische Ruine im Dürkheimer Thale. „Ich höre“, schrieb uns jüngst ein Ruinenfreund aus der Pfalz, „dass die Hardenburg ihrer frühern Besitzerin und Bewohnerin, der fürstlich Leiningenschen Familie, unter der Bedingung des Wiederaufbaues zurückgegeben sei. Ich weiss nicht, ob ich mich darüber freuen soll, wenn diese Nachricht sich bestätigt. Unsere Burgruinen sind malerische Zierden des Landes geworden, und grade solche wie die Hardenburg sind noch mehr als das, nämlich Lieblingsplätze für kleinre und grössre Gesellschaften von nah und fern, die bei kleinen und grossen Festen sich in den Ruinen tummeln. Wär' es nicht Schade, wenn sie fast unzugänglich würden, wie z. B. die Hambacher (nun Maxburg genannt), die noch im Ausbau steckt, oder wie die Ruine der Burg Winzingen bei Haardt, die ihr Besitzer meist verschlossen hält? Ich wenigstens möchte mir den herrlichen Lindenplatz auf der Hardenburg nur ungern nehmen lassen.“

Harding, Ch., amerikanischer Bildnissmaler, gebürtig aus dem Neuyorkischen, wo er gegen Ende vorigen Jahrhunderts geboren ward. Als völliger Autodidakt in der Kunst kam er in den ersten Zwanzigern unsers Jahrh. nach London, wo er 1825 durch Porträtstücke bekannt ward. Zu seinen ersten Leistungen auf diesem Pinselfelde gehört das Ebenbild des *John D. Hunter*, des bekannten Lebenkosters unter den Rothhäuten.

Harding, G. P., englischer Porträtist unsers Jahrh., bekannt durch die *„Portraits of the Deans of Westminster, from drawings by G. P. Harding“*, sowie durch seine vieljährige Malerthätigkeit für den Herzog v. Bedford, für den er alle Glieder des alten und berühmten Hauses Russell zu porträtiren hatte. Hardings farbengezeichnete Bildnisse dieses Adelsgeschlechtes sind nun dem grossen Geschichtwerk einverleibt, welches unlängst von dem (mittlerweile verstorbnen) Hrn. Wiffen, dem bekannten englischen Uebersetzer des Tasso, vollendet worden ist. Wiffens aus den Familienarchiven geschöpfte Sammlung der Familiendenkwürdigkeiten über jeden Abkömmling des Russellschen Hauses, ausgestattet mit den Hardingschen Ebenbildungen, bildet einen prachtvoll gedruckten Folioband, und zwar ist davon nur ein Exemplar abgezogen, welches *Unicum* nach der Bestimmung des verstorbenen Herzogs v. Bedford, der die Sammlung begonnen, in der Bibliothek zu Woburn-Abbey niedergelegt ist. Das Werk kostet 3000 Guineen.

Harding, J. D., auch Hardinge geschrieben, schätzbarer englischer Landschafter, der seine Gemälde theils in Oelfarben, theils (und viel öfter) in Wasserfarben ausführt. Im Aquarell zählt er zu den ausgezeichnetsten Meistern dieser Technik, in welcher überhaupt die Engländer glänzenden Vorsprung haben. Ende des 18. Jahrh. geboren, suchte er seine Tüchtigkeit vor allem in der Landschaftzeichnung, und da seine jugendlichen Kunstbestrebungen zugleich in die Zeit der aufkommenden Lithografie fielen, so wandte er, unter Einwirkung des mit der deutschen Entwicklung der Steinzeichnerei vertrauten Karl Hullmandel, des Institutbegründers zu London, auch dieser vervielfältigenden Technik sein Augenmerk zu. Schon 1822 erschien in der Hullmandelschen Anstalt ein Reisewerk [*a tour through parts of Belgium and the Rhenish provinces*], dessen Blätter (13 in Viert) von der

Hand J. D. Hardings steingezeichnet waren. Die Urzeichnungen zu den betreffenden Ansichten rührten von der Herzogin v. Rutland. 1824—34 bereiste Harding sein Vaterland, dann Frankreich und Italien, um überall Zeichnungen landschaftlicher Reizpunkte und landschaftverbundner Architekturen aufzunehmen. Eine kleine Auswahl dieser Aufnahmen erschien in einem Steinblätterwerk unter dem Titel: *Sketches at home and abroad.* Um 1846 betheilte er sich mit Leitch, Nash, Roberts und Stanfield an der Herausgabe des Prachtwerks: *Scotland delineated.* Er übernahm dabei die Steinübertragung nicht nur seiner, sondern auch der anderhändigen Originalzeichnungen. Im ersten Hefte dieses Luxuswerks in Grossbogen, wozu Lawson den Text lieferte, hat er nach eigner Aufnahme die äussere Ansicht von Roslin-Castle gegeben. Vor Beginn dieses Werks hatte Harding mehre Gemälde geschaffen, deren zwei in den Londner Ausstellungen 1846 das verdienteste Lob fanden. In der Ausstellung der k. Akademie glänzte seine Ansicht von Verona, vom Kai genommen, welche eine vollkommene Anschauung der malerischen Schöne und Eigenthümlichkeit der in Dichtung und Geschichte gefeierten Stadt gab. Ihm konnte sich nur Wm. Linton mit seinem Bellinzona zurseitestellen. In der Aquarellausstellung selbigen Jahrs hatte sich H. mit einem einzigen, aber grossen und trefflichen Bild eingefunden. Es war eine Ansicht der Hochalpen, vom Wege zwischen Como und Lecco genommen, Como in der Entfernung. Die Vereinigung des majestätischen Gebirgskarakters mit dem Anflug des sanftern Reizes und der wärmern Färbung des Südens bei heller heitrer Beleuchtung war höchst gelungen, der Vorgrund in seiner Manchfaltigkeit von Stein und Vegetation kräftig und reich, die Fernen bei aller markirten Entschiedenheit der Gebirgslinien zart und duftig gehalten.

Hardorf oder Hardorff, Name zweier Hamburger Künstler, von welchen der Aeltere, Vater Gerdt H., als Geschichten- und Bildnissmaler sowie als Aetzer von Karakterköpfen bekannt geworden. Seine Geburt fällt 1769, nicht 1796, wie wir bei einem vielbeinigen Lexicisten finden. Gerdt H. hatte erst die Lehre A. Tischbeins zu Hamburg genossen, dann die Irrlehre bei Battista Casanova [† 1795] zu Dresden gekostet. Seinen eigenen Weg gehend, bildete er nachher zu Hamburg, wo er Professor ward, eine kleine Kunstschule, aus welcher manche tüchtige Malerkraft (wir erinnern nur an seinen Kunstsohn Rudolf und an Jakob Gensler) hervorging. — Rudolf H. widmete sich der Seemalerei und machte sich bekannt durch Küstenansichten, welche sein Talent in schönem Lichte zeigen. Sommers 1844 verweilte er in Schottland, studirend den Karakter jenes Landes, das von deutschen Naturschilderern selten, ja zu selten besucht wird.

Hardouin, unsichrer Name eines Spitzbogenbaumeisters im Auslauf des 14. Jahrh. Einen so benamten, aus Frankreich gebürtigen Meister, von welchem wir kein Werk im Vaterland nachgewiesen finden, will uns Verneilh in seiner bekannten Abhandlung: *Origine française de l'architecture ogivale* (in Didrons archäologischen Annalen) durchaus als Beginner des grandios geplanten Kirchenbaues von San Petronio zu Bologna hinstellen. Die Italiäner, die hierüber doch sprechen dürfen, wissen nur von einem bolognesischen Architekten Antonio Vincenzo, welcher nach Niederriss von acht Kirchen oder Kapellen am 7. Juli 1390 den Grund zum Grossbau von San Petronio legte. Verneilh ist übrigens nicht der Erste, der den fraglichen Meister Hardouin in die Baugeschichte der Bologneser Stadtheiligenkirche versetzt; nur haben wir vergebens geforscht, welcher Gewährsmann die Sage vom Hardouin zuerst vermeldet hat.

Hardouin heisst ein Pariser Steinmetz unsers Jahrhunderts, den wir durch die Ausführung eines Sakramenthauses in gothischer Tektonik kennen. Von seiner Hand nämlich sehen wir in St. Jacques zu Dieppe (einer bedeutenden gothischen Kirche des 13. Jahrh.) das neue Prachttabernakel, zu welchem der Baumeister Lenormand zu Paris den Entwurf geliefert. Dies Werk fällt ins J. 1843.

Hardwick, englischer Baumeister unsrer Zeit, ausgezeichneter Gothiker, namhaft durch den 1843—45 ausgeführten Bau der Halle von Lincolns Inn zu London. Durch diesen Neubau hat die Weltstadt eine ihrer schönsten Zierden erhalten. Am umfänglichen Square von Lincolns Inn Fields liegend, zeigt er den ältern und strengern Tudorstil, der für ein Gebäude dieses Umfanges und dieser Bestimmung trefflich passt. Hier haben die Rechtsgelehrten der Londner Gerichtshöfe ihre Empfangzimmer (*drawingrooms*) und ihren grossen Speise- und Büchereisaal. Der Speisesaal mit offenem zierlichen Dachstuhl von Eichenholz und mit Fenstern, in welchen die glasgemalten Wappen der Glieder der Londner Juristengesellschaft glänzen, hat bei einer Höhe von 64' die Länge von 120' mit Breite von 45'. Ein sorgfältiger Ziegelbau mit Streifen und Leisten verglaster violetter Ziegel, macht dieser Hallbau, sowol vom Hofe wie vom Platze aus, höchst malerische Wirkung.

Hardy, Kaspar Bernard, 94jährig 1819 verstorben als Domvikar der kölnischen Metropole und als Nestor der Kölner Künstler, zählt zu den Merkwürdigsten unter den vielseitig Begabten, welche je die Kunst als angenehme Beigabe des Lebens gepflegt haben. Er versuchte sich in den verschiedensten Techniken der Malerei und der Plastik, und zwar in Allem mit entschiedenem Glück. Schon in seinem 14. Jahre machte er Wachsgebilde, über welche sich Kenner hoch verwunderten. Sein Hang neigte dann zuvörderst zur Oelmalerei, und er bildete mit solchem Schick Gemälde Pieters de Laar oder Breughelwerke nach, dass seine Kopien den Uneingeweihten zu täuschen vermochten. Als einst der Galleriedirektor Krahe von Düsseldorf eines dieser Nachbilder bei Hardy erblickte, brach dieser Kenner in die Worte aus: „Nein, Herr Hardy, so ist es nicht erlaubt zu kopiren!“ Hardy's eingestandne Kopien wurden zum Theil sogar wie Originale bezahlt. Nach diesen Uebungen wandte sich H. mit Leidenschaft zur Emailmalerei, in welcher schwierigen Technik er ein Bildchen zustandebrachte, welches zu den Leistungen ersten Ranges in dieser Kunst gerechnet ward. Es war der Weltheiland nach Carlo Dolce, ausgeführt in einem wenige Zoll hohen Oval. Indess gab er die Emailarbeiten, ihrer Beschwernisse und vieler Zeitverluste wegen, nach einigen Jahren ganz auf, um sich wieder zu seinem alten Lieblingsfache, der Wachsbildnerei, zu wenden. Dies blieb nun sein Hauptfach, worin er den meisten Ruf erlangte und für unerreichbar gehalten ward. Er fertigte Bildnisse von athmender Naturtreue, Karakterfiguren voll hoher Wahrheit, Idyllgebilde voll jener zarten Empfindsamkeiten, welche in damaliger Filisterwelt, der unausstehlich gefühlsvollen, so beliebt, so gesucht waren. Mit wahrer Gier aufkaufte die schmachtende Welt diese Idyllika, von welchen noch heute ganze Sammlungen in Larenräumen anständiger Familien aufzustöbern sind. Neben solchen Arbeiten, womit er wahrhaft seiner Zeit genugthat, übte sich H. auch in Hämmerarbeiten in Erz, worin er trotz allen Schwierigkeiten manches äusserst Gelungene leistete. Zwei derartig ausgeführte sinnbildliche Gruppen waren es, welche den Kurfürsten Max Friedrich veranlassten, den „allesmachenden Künstler“ nach Bonn einzuladen. Sein Bestes in dieser Technik war wol das vergoldete eherne Kruzifix, welches eine Zeitlang auf dem mittlern Chorpulte im Kölnerdom gestanden hat. (Nun zu den Domschätzen in die Kammer gethan.) Die umfassenden Kenntnisse, die er in der Fysik besass, veranlassten ihn überdies zu Fertigungen fysikalischer Instrumente. Vortrefflich waren seine zusammengesetzten Mikroskope, vortrefflich sein künstliches Planetarium, dessen Kugel von vier vergoldeten Genien getragen ward. Als die Stadt Köln dem französischen Reich einverleibt war, begehrten die Volksvertreter eins seiner Mikroskope nebst andern seiner Kunstwerke für das Reichsmuseum. Nicht nur ward ihm dafür eine überschwängliche Summe gezahlt, sondern auch Freispruch seines Hauses von allen Kriegslasten erklärt, — eine Künstlerwürdigung, die einer ähnlichen gepriesnen Handlung in der Geschichte des alten Griechenlands gleichgestellt zu werden verdient. Aber auch nach Kölns Rückgabe an Deutschland erfreute sich Hardy hoher Aufmerksamkeiten. Selbst Göthe, der grosse Wolfgang, betheilte sich an der Wallfahrt zu ihm, dem bescheiden wohnenden Kunstmann, wie jeder Götheleser aus „Kunst und Alterthum“ wissen wird. Hardy der Höchstbetagte blieb geistes- und sinnenfrisch bis ans Ende. Sein in Wachs bossirtes Selbstbild kam nur in weniger Freunde Hand. Seine Züge gab Beckenkamp in einem Gemälde wieder, wonach man das geschabte Porträtblatt von P. J. Lützenkirchen erhielt.

Harelungen, s. *Helden* und *Heldensage*.

Harewoodhouse in Yorkshire, Sitz des Grafen Harewood, mit ansehnlicher Bildersammlung, über deren Bestände wir nicht näher unterrichtet sind. Den Park dieses Grafensitzes preist Pückler der „Verstorbene“ als einen der Herrlichsten Englands.

Harfe, 1) Beibild des rothbärtigen, rothbehoseten und mit buntbebändertem Hute bedeckten Teufels, der bei der schwedischen Hexenversammlung zu Blokula dies Instrument spielt. Er hat (wie Othin) einen Raben bei sich, ergetzt sich an den Tänzen der Hexen und prügelt die vielen Kinder, die mit zur Versammlung gekommen sind. — 2) Beibild der Hibernia und Wappenbild Irlands, des einst so klang- und melodienreichen Erin. Hogans berühmte Statue zeigt die Hibernia, die würdevoll und anmuthig gestaltet sich an die Büste eines irischen Lords lehnt, mit dem einen Fusse ruhend auf einem irischen Wolfshunde und im rechten Arme die nationale Harfe haltend. Wie hoch noch die Iren das Instrument ihres Erinwappens ehren, davon zeugten auf der grossen Dubliner Ausstellung 1853 die von irischem Meister ausgestellte wundervolle Harfe und die von irischen Nippesarbeitern ausge-

legten Harfenbroschen [Broschen in Gestalt von goldbesaiteten Härflein, gearbeitet aus dem die tiefe Schwärze des Ebenholzes annehmenden Bogholz]. — 3) Beibild des Königs David. — 4) Beibild des h. Bischofs Dunstan, der zuweilen in Darstellungen seiner Vision [Erscheinung der himmlischen Heerscharen] dies Instrument spielt.

Harfleur in der Normandie, Honfleur genüber, das im Mittelalter bedeutende und feste Hareflot, an dessen Flor noch die herrliche gothische Kirche des 14. Jahrh. erinnert. (Abb. derselben im Prachtwerke: *L'ancienne France.*)

Harlaching, Dorf bei München, nur bemerkenswerth der Sage wegen, wonach der Maler der reinsten und heitersten Atmosfäre, Claude Gelée, längere Zeit hier gewohnt haben soll. Jüngst ist diese Sage durch den Münchner Maler Max v. Menz zu einem Bilde benutzt worden, wo wir zur Schilderung eines Sonnenunterganges bei München die Gestalten des beobachtenden Lorrain und seiner Geliebten beigegeben sehen. Menz hat seine Aufgabe mit vielem Geschick gelöst, jedoch in jener unsern westlichen Nachbarn eigenthümlichen Weise, der man diesseit der Vogesen keine Verbreitung wünscht.

Harlem, in der Landessprache *Haerlem* und *Haarlem* lautend, eine früher sehr blühende Industriestadt Hollands, aller Welt bekannt durch ihre Blumenzwiebeln, durch ihre Grosskirche mit der Riesenorgel, sowie durch ihre Menge erzeugter und beherbergter Maler. Sie hat unter allen holländischen Städten vielleicht die reizendste Lage, denn sie liegt ziemlich hoch, umgeben von grünen Gebüschen, Gärten und Wiesen; reizende Blumenfluren umziehen jedes Landhaus, und ganz in der Nähe liegt der sogen. Harlemer Busch, eine seltne Erscheinung in dieser Gegend, ein anmuthendes Wäldchen, worin sich ein königliches Schloss, eine naturgeschichtliche Sammlung und eine Thierhegerei befinden. In dieser im frühen Mittelalter angelegten, schon um Mitte des 12. Jahrh. wolhäbigen Stadt hat allerart holländischer Ruhm seinen Fokus gehabt; nicht nur haben hier ganze Reihen namhafter Künstler den Stern erblickt und Behag genommen, hier lebte und wirkte auch Lorenz Koster, der in der Druckerfinderfrage zum grossen Konkurrenten geworden, und hier in Hollands Blumenstadt erblühten auch jene Fleischblumen, die zur Zeit des spanischen Kriegs (1573) sich in ähnlicher Weise berühmt machten, wie man es in Deutschland von den Frauen zu Kulm erzählt.

Unter den funfzehn Kirchen Harlems (neun katholischen, fünf reformirten und einer lutherischen) auszeichnet sich die gegen Ende des 15. Jahrh. erbaute Kathedrale mit dem durchsichtigen Glockenthurm von 1516. Die Kirchenlänge beträgt 425′, die Thurmhöhe 240′. Dieser grösste Dom Hollands enthält die berühmteste Orgel der Welt, eine achttausendpfeifige mit 68 Registern und vier Klaviaturen, aufgestellt im J. 1755. Verschiedne Bautenmaler haben diese Hauptkirche, welche die künftigen Kunstgeschichtschreiber nicht vergessen mögen, zu einem Gegenstand sorgfältiger Schilderung gewählt; wir erinnern besonders an die durch Jan van de Velde gestochne Ansicht vom Meister *Saerdam* sowie an das grosse Gemälde von *J. Bosboom,* welches das Innre der grossen Harlemerin schildert. Bemerk verdient auch das alte bildwerkverzierte Rathhaus, dann der Prinzenhof und das Stadtgefängniss. Im Rathhause die Druckdenkmale Lorenz Kosters (Küsters), den die Holländer durchaus „übergutenbergen“ wollen. Auf dem Markte die schlechte marmorne Kosterstatue, bald wol verdrängt durch ein Erzbild nach der Formung Royers zu Amsterdam. Im sogen. Pavillon das städtische Museum, unter dessen Gemälden sich viel modernes Mittelgut befindet. Hier steht auch eine Skulptur des als Bildhauer in Holland isolirt wirkenden Royer: ein sehr verdienstliches Kristbild. Im Teylerschen Museum Verschiedenartiges, darunter für den Kunstfreund nur die Kupferstiche und einige bebilderte Werke der schönen Bibliothek Interesse haben. Der grosse Haufe besucht dies Museum der sogenannt grössten Elektrisirmaschine und des angeblich grössten Magnets wegen. Bei Hrn. J. A. Enschedé eine schöne Sammlung von Bilderhandschriften aus dem 14., 15. und 16. Jahrh.

Der Weg nach den Dünen führt an den lieblichsten Landhäusern vorbei. Jedes derselben trägt einen schönen Namen an der Stirn. So findet man ein Feldheim, ein Freudenreich, ein stilles Glück, ein Friedenthal u. dgl. Am Anmuthigsten liegt Blomenheuvel (Blumenhügel) auf leicht ansteigendem Hügel, den zur Sommerzeit ein Teppich der reizendsten Blumen deckt. Dahinter steigen die seltsam geformten, nach der innern Seite buschig bewachsnen Dünen empor. Dicht unter den Dünen liegt ausgebreitet auf grüner Matte das reizende Oertchen Zommerzorg (Sommersorge). Anmuthig durchschneiden es klare Teiche, worin goldblitzende Fische ihr lustiges Schwimmerleben geniessen. Von hier aus wandert man zur höchsten, durch kleinen Pavillon bezeichneten Spitze der Dü-

nen, bald watend im öden Küstensande, wo kaum hie und da ein Halm dürftigen Seegrases aufsprosst. Nach der freundlichen Hollandskultur, welche jeden Fleck genutzt und geputzt zeigt, macht die Einöde um so grössern Eindruck. Noch kann das Auge nirgend das Meer entdecken. Nur Möven, Fischadler und andre krächzende Seevögel verkünden seine Nähe. Sie flattern auf, geschreckt vom ungewohnten Anblick menschlicher Gestalten in ihrem einsamen Reich. Angelangt auf dem Dünengipfel, ist man belohnt durch das glänzende Schauspiel, das sich in gewaltigem Akt unsern Blicken entrollt. Heranrauscht zu unsern Füssen in seiner ganzen Pracht und Herrlichkeit das unermessliche heilige Meer, das weltgeschichtenerzählende Wasser der Nordsee. Wie einst Galilei von freudigem Staunen ergriffen ward, als er plötzlich in dämmernder Ferne den Feuerring des Saturn erspähte, so wird auf ähnliche Art der Wandrer überrascht, der an das von ihm nie gesehene Meer kommt und dem die stralende Scheibe der Sonne das ungeheure Wasserfeld weithin vor seinen Füssen erleuchtet. Es ist eine neue Art von Lichtwelt, die er erblickt. Denken wir uns auf den Dünen bei schon stark im Westen stehender Sonne, so erscheinen sie als ein langer silberweisser Inselstreif, der hinter uns von dem grünen Teller der Wiesen und Gärten, nach Norden von der schwärzlich blauen, drohenden Flut umschlossen wird, während nach Osten hinter grünenden Wiesenstreifen und schimmernden Städten und Dörfern, gleich einer dunkelvioletten Gebirgswand, das Harlemer Meer und die Zuidersee hinliegt. Wie eine ungeheure Schlange ringelt sich da stumm und schauerlich das Meer rings um die Küste, seine kalte nasse Brust an den lebenswarmen blühenden Busen der Landschaft legend.

Bemerkenswerth ist die jüngst vollendete Wasserleitung, welche aus den Harlemer Sanddünen das Wasser nach Amsterdam bringt. Sie ist von einer englischen Gesellschaft unternommen worden und vollkommen gelungen. Das in den Dünen in einem mächtigen Bassin gesammelte Wasser wird mit Dampfkraft gehoben und mittels eines steinernen Kanals nach Amsterdam geleitet. Somit ist nun die Sanddüne, welche vordem verachtet und unbenutzt dalag, als der wolthätige Schwamm erkannt und benutzt, um die mächtige Weltstadt zu tränken.

Harlemer Künstler. — Von den Frühmeistern der malerreichen Stadt sind uns nur drei des 15. Jahrh. bekannt, einer (Albert van Ouwater) lediglich dem Namen nach, zwei (Dirck van Harlem und Geertgen te Sant Jan) zugleich durch beglaubigte Werke.

Als den Aeltern dieser Aeltesten haben wir Albert van Ouwater zu bezeichnen, jenen Kirchenmaler zu Harlem, der nach Manders Behauptung bis Jan van Eyck zurückreicht. Wir werden uns in keiner zu starken Irrung befinden, wenn wir in Mitbetracht seines Schülers, des jungverstorbnen Meisters Geertgen, Alberts Geburt um 1420 ansetzen. Nach alten Malerzeugnissen war Albert van Ouwater der Erste, der zu Harlem die Oelmalerei mit voller Meisterschaft betrieb und der auch die beste Art Landschaften zu machen begann. Leider ist von seinen Werken keins übriggeblieben, das sich sicher als eine Arbeit seiner Hand auswiese. Karel van Mander erwähnt von Albertwerken als gesehenes ein Altarbild zu Harlem, St. Petrus und St. Paulus in lebensgrossen Gestalten, darunter in artiger Landschaft reisebegriffne, essende und trinkende Pilgrime geschildert waren. Diese Figuren waren nach jenem Zeugniss in Köpfen, Händen, Füssen und Gewandung ausgezeichnet; ebenso war es die Naturumgebung derselben. Von einer Erweckung des Lazarus, die als Ouwaterwerk nach Spanien gekommen, hat van Mander nur ein Nachbild gesehn. Doch erzählt er, Heemskerk habe dies kunstreiche Werk öfter betrachtet und zu seinem Schüler gesagt: *Soon, wat moghen dese Menschen ghe'ten hebben!* —, damit meinend, dass die ältern Maler grausam lange Zeit und grossen Fleiss auf solche Arbeit hätten verwenden müssen.

Ein Schüler Ouwaters, seit frühen Jahren schon, war Geertgen (Gerhard) van Harlem oder Geertgen te Sant Jan, der nur ein Alter von 28 Jahren erreichte und dessen Thätigkeit um und nach Mitte des 15. Jahrh. anzusetzen ist. Der Gerhard zu St. Johann hiess er, weil er bei den Ordensherrn St. Johanns von Jerusalem zu Harlem wohnte. Dieser Orden, seit 1310 zu Harlem aufgenommen, besass die dasige Täuferkirche, für deren Hochaltar Geertgen eine grosse Tafel malte, bestehend aus dem Mittelstücke der Kreuzigung und zwei beidseitig bemalten Flügeln, deren einer die Kreuzabnahme zum Innenbild und die Geschichte der irdischen Reste des Täufers zum Aussenbild hatte. Dieser (zu zwei Bildern auseinandergesägt noch vorhandne, nun in der Staatsgallerie zu Wien vorfindliche) Flügel war wahrscheinlich der linke des Altars; der rechte dürfte (nach Albrecht Kraffts Vermuthen) innen den Kreuzzug Kristi, aussen den

Täufertod enthalten haben. Die Haupttafel und letztbesagter Flügel waren schon vor Manders Zeiten, in den Jahren 1572 und 73 (im Bildersturmjahr und im Jahr der spanischen Belagrung und Einnahme Harlems), zugrundegegangen. Den einen geretteten Flügel, schon zu zwei Gemälden auseinandergesägt, sah Karel van Mander bei dem Harlemer Komthur im Saale des neuen Johanniterhauses. Von dort kamen die beiden Stücke des Flügels 1635 als Geschenk des holländischen Gesandten in den Besitz Karls I. von England. Nach dieses Königs unglücklichem Ende gelangten sie auf unbekannte Weise in den Besitz des bildersammelnden Kaisers Ferdinand III., der sie in einem seiner vielen Schlösser bewahrte, vonwo sie bei der 1777 erfolgten Einrichtung der k. k. Bildergallerie im Lustschlosse Belvedere dieser öff. Samml. übergeben wurden.

Wie viel uns an der zugrundegegangenen Haupttafel nebst dem einen Flügel des Gerhardschen Altarwerkes verlorenist, lässt sich schon aus van Manders Anführen eines Dürerausspruches ermessen. Dürer nämlich, erzählt van Mander, habe zu Harlem bei Besicht des Geertgenschen Altarwerks in hoher Verwundrung ausgerufen: „Wahrlich, der ist ein Maler im Mutterleibe gewesen!“

Die zwei gleichgrossen Gemälde der geretteten Flügeltafel, die sich nun zu Wien in der Staatsgallerie befinden, haben eine Höhe von 5 Schuh 6 Zoll bei 4 Schuh 5 Zoll Breite. Im Bilde der Kreuzabnahme liegt im Vorgrunde der starre Leichnam des Herrn auf der Erde, mit dem Haupte ruhend im Schoose der Mutter, welche tiefsten Schmerzes sich über ihn neigt. Neben Marien kniet eine der heiligen Frauen, ihre Hände ringend über den Hingeschiednen; hinter dieser faltet, erhobnen Blicks, eine Andre in stiller Trauer ihre Hände zum Gebet. An diese Frauengruppe schliesst sich in der Mitte eine Viermännergruppe, worunter St. Johannes der Kristmutter zunächst kniet, während Nikodemus und Josef v. Arimathia zufüssen der Leiche dieselbe mit Rührung betrachten. Hinter Letztem schaut ein Mann (wahrscheinlich eine Bildnissgestalt) hervor. Zur Linken endlich steht eine edle Frauengestalt, welche in trauernder Betrachtung sich die Thränen abtrocknet. Auf dieser Seite erscheint im Hintergrunde die felsgehauene Gruft zur Aufnahme des Fronleichnams; rechterseit sieht man den Schädelberg mit den drei Kreuzen, um welche sich acht Kriegsknechte vertheilen, deren drei die Leiche des linken Schächers in eine Grube werfen. Im andern Bilde ist die Ueberrestgeschichte des Täufers, wie sie in den *Actis Sanctorum* zu lesen, in mehren Momenten dargestellt. Rechts im Hintergrunde wird der Enthauptete von fünf Jüngern desselben in Jesu Beisein in ein Grab gelegt, was laut der Legende zu Sebaste in Samaria geschah. In weitrer Ferne sieht man eine vornehme Frau, wie sie das Täuferhaupt in einer Höle beisetzt. Es ist, laut der Legende, des Herodes erste Gemahlin, die Tochter Aretha's, welche für eine Johannesschülerin gilt. Von obiger Scene durch einen Fels getrennt, nimmt nun eine grosse Gruppe, die hauptmomentliche, den Vorgrund ein. In derselben steht zur Linken Kaiser Julian der Abtrünnige, angethan mit allen Würdezeichen und umgeben von vierzehn Gefolgsfiguren. Auf seinen Befehl werden rechts die Gebeine des Täufers durch drei Henkerknechte aus dem Grabe genommen und dem Feuer überliefert und die Aschenreste in den Wind gestreut. Um das Grab aber drängen sich zwölf Johanniter, welche mit heiliger Ehrfurcht die Reste, die den Grabschändern entgehen, aufsammeln und bewahren. Von dieser Vorstellung wieder durch Felspartie getrennt, zeigt die linke Seite des Hintergrundes den dritten Moment: die Prozession der Ritter des St. Johann v. Jerusalem, welche von der Veste Saint-Jean d'Acre ausgeht, um einen Theil der zu Alexandrien aufbewahrten Reste des heiligen Vorläufers von einer Mission von fünf Ordensgeistlichen feierlich in Empfang zu nehmen (Vorgang aus dem Jahre 1252).

Die Bilder zeigen schon bei erstem Anblick, dass Geertgen te Sant Jan ein Künstler ist, der nur den Gebrüdern Eyck und deren besten Schülern zurseitegesetzt werden kann. Die beiden Gemälde sind die einzigen beglaubigten Werke dieses Künstlers; sie können uns nichts über seinen Studiengang sagen, da sie den Maler gleich in seiner vollkommenen Entwicklung bewundern lassen. Die Nachrichten über seinen Bildungsgang beschränken sich auf die Mittheilung, dass er Alberts van Ouwater Schüler gewesen; da aber von Albert keine beglaubigten Werke bekannt sind, so lässt sich dessen Einfluss auf Geertgen nicht näher bestimmen. Wir können nur rückschliessen von den bekannten Werken des meisterlichen Schülers auf die unbekannten des Lehrmeisters, welcher Rückschluss allerdings in Albert einen Künstler annehmen lässt, der die Oelmalerei schon in aller Vollkommenheit geübt hat. Diesen Rückschluss unterstützt die Mandersche Angabe, wonach Geertgens Lehrer der Erste war, welcher die neue Technik der Eycks (freilich auf unklar bleibendem Vermittlungswege) zu Harlem ausübte. Die ganz unversehrte Erhaltung der beiden geret-

teten Geertgenschen Bilder lässt uns noch die Feinheit der technischen Behandlung und das für jene Kunstzeit seltne Impasto bewundern, das im zweiten Bilde merklicher als im ersten hervortritt. Der Ton, worin die Gemälde gehalten sind, ist ein bräunlicher, wie er in den Eyckwerken gefunden wird. Kräftig ist die Schattengebung, besonders in der Kreuzabnahme. Dabei zeichnet sich dieses Bild durch besondre Harmonie der Farben und tiefen Ton aus, während das andre schon durch die verschiednen kleinen Gruppen etwas bunter erscheint. In der Komposition beweist Geertgen völlige Meisterschaft; durchgreifendes Zusammenstimmen der Einzeltheile zu einem harmonischen Ganzen und höchst verständige Anordnung zeigt die Hauptgruppe der Kreuzabnahme, welche ein vollkommenes Bild gibt, während die andern Gruppen im Hintergrunde in verhältnissmäsiger Kleinheit gehalten sind. Mit nicht geringer Meisterschaft hat er die fünf Gruppen, aus welchen eigentlich das andre Gemälde besteht, in eine wolthuende symmetrische Beziehung gebracht, indem die Reihe der in verschiednen Zeiträumen aufeinanderfolgenden Handlungen im Hintergrunde rechts beginnt, sich in der Hauptgruppe der Gebeinverbrennung (die eigentlich wieder aus zwei Haupttheilen besteht, dem mit Gefolg auftretenden Kaiser und den befehlausführenden Grabschändern) im Vorgrunde konzentrirt und links im Hintergrunde zeitfolgig schliesst. Wie geschickt diese einzelnen Theile durch zwischentretende landschaftliche Beiwerke getrennt und doch wieder zu einem Ganzen verbunden sind, lässt sich durch blose Beschreibung nicht hinlänglich verdeutlichen. Jede Gruppe an und für sich aber ist wieder eine schöngegliederte, abgeschlossene Einheit. Die Perspektive ist vollbewusst angewendet. Die Zeichnung, die vollen Formen des Nackten, die schönen Verhältnisse der Figuren, die natürlichen Bewegungen geben Geertgens Bildern einen Werth und eine Vortrefflichkeit, wodurch sie unter den Leistungen jener Zeit unbedingt rangnehmen. Sein Faltenwurf ist einfacher als der zeitgenössische; weniger geknittert, in grossen Linien und Würfen umgibt er bequem und schön die Gestalten. Was in Geertgens Bildern die grösste Bewundrung erregt, das ist die Feinheit und Verschiedenheit der Stellungen; wir finden da lauter selbsterfundne Motive, kein ängstliches Festhalten an hergebrachten oder eingelernten Typen, wovon selbst die grossen Meister van Eyck sich nicht ganz losgewunden haben. Dabei artet er auf der neuen Bahn, die er betritt, nicht ins Uebertriebene und Gesuchte, vielmehr bleibt bei ihm Alles wolüberlegt, naturgemäs. Die Gesichter, besonders in der Kreuzabnahme, wo die Verhältnisse grösser, haben tiefen Ausdruck, ergreifende Wahrheit. Manche Köpfe deuten durch ihre karakterische Form auf strenges Naturstudium hin, zumal gilt dies von den um das Grab beschäftigten Arbeitern und den Geistlichen im zweiten Bilde. Unter den vierzig Gesichtern dieses Bildes herrscht überhaupt die grösste Manchfaltigkeit. Im Trachtlichen merkt man, dass Geertgen das Unpassende des Verfahrens seiner künstlerischen Zeitgenossen erkannt hatte. Obschon ihm das Studium der alten Geschichte und noch mehr die Kenntniss des antiken Trachtenwesens fehlte, so suchte er doch in diesen Bildern seinem bessern Gefühl zu genügen, indem er bei der Kreuzabnahme das Kostüm seiner Zeit wenigstens generalisirte und auf edlere einfachere Formen zurückführte. In dieser Hinsicht kann seine Kreuzabnahme selbst unsern heutigen kritischen Augen noch befriedenden Eindruck machen. Im andern Bilde ist die erste Gruppe (Beerdung des Johanniskörpers) ganz in hergebrachter Weise kostümirt, wogegen in der vordersten Gruppe (Gebeinverbrennung) der Kaiser mit seinem Gefolge in ganz idealer Tracht erscheint, die jedoch bei ersichtlicher Mühung um Darstellung kaiserlicher Pracht weniger gelungen ist. Den Arbeitern am Grabe gab der Künstler die einfache Kleidung der untern Klasse seiner Zeit. Die Johannitergeistlichen tragen ihr Ordensgewand, wie es Jahrhunderte hindurch bis zur Zeit des Künstlers bestimmt geblieben. — Abbildungen des ganzen Geertgenschen Altarwerkes sind, wenn sie vorhanden gewesen, nicht auf uns gekommen. Erst nach Manders Zeit, und zwar wenige Jahre vor Ueberführung des übriggebliebnen Flügels nach England, erhielt das eine Bild dieses Werkrestes, die Kreuzabnahme, eine stecherische Wiedergabe, nämlich durch Theodor Matham, der davon einen Schönstich in Goltzischer Manier lieferte. Diesem ziemlich seltnen, 1 Schuh 8½ Zoll hohen, 1 Sch. 3½ Z. breiten Stiche darf man getrost nachsagen, dass er das Gemälde in jedem Sinne v e r k e h r t wiedergibt. Unten im Bilde hat Matham die Angabe eingestochen: *Gerardus Leydanus pictor ad S. Jo. Babt. Harlemi pinxit.* Diese Angabe ist die einzige, welche Geertgen van Harlem zum Leydener macht.

Gleichzeitig mit Albert van Ouwater und Geertgen te Sant Jan stellt sich D i r c k v a n H a r l e m, genannt d e S t u e r b o u t. Bestimmt wissen wir, dass er zuletzt (in den Sechzigern des 15. Jahrh.) zu L ö w e n thätigwar. Nach diesem Aufenthaltsorte wird er bei Vasari *Diric de Livanio* genannt, wogegen van Mander ihn nach der

Vaterstadt als den *Dirck van Haerlem* angibt. Louis Guichard in seiner *Description de tous les Pays-bas* (*Anvers* 1568) erwähnt einen *Diederic de Louvain* und einen *Diederic de Harlem,* als seien es verschiedne Personen. Wer des Harlem-Löwener Dirck Lehrer gewesen, erfahren wir nirgends. Sein Hauptwerk, eine Altartafel mit lebensgrossen Figuren, stand zu Leyden. Karel van Mander, der dies Altarwerk noch gesehen, fand es *seer net*, ausnehmend behandelt. Es stellte zumitt den Heiland, auf den Thüren Petrus und Paulus dar. Die Unterschrift besagte: „1462 Jahre nach Kristi Geburt hat Dirck, der zu Harlem geboren ist, mich zu Löwen gemacht.“ Dies Hauptwerk ist leider verloren; doch sind am Schaffensorte zwei authentische Bilder des Meisters bis in unser Jahrhundert verblieben. Den handschriftlichen Annalen der Stadt Löwen zufolge (s. den *Messager des sciences et des arts* 1832, *p.* 12.) lässt sich nicht bezweifeln, dass Dirck im J. 1468 die beiden irrig dem Memling zugeschriebnen Tafeln, welche die peinliche Sage von der arragonischen Maria Kaiser Otto's des Dritten abhandeln, für den Gerichtsaal dasigen Rathhauses gemalt hat. Durch die aufgefundne Handschrift (mitgetheilt in den *Annales et antiquités de Louvain*) erfahren wir zugleich, dass dem Meister jedes Stück mit 230 Kronen honorirt worden. Der Gegenstand derselben ist einer alten Kronik von Löwen entlehnt. Auf dem ersten Bilde sitzt Kaiser Otto III. mit seinem Weibe, das in Otto's Abwesenheit für einen Grafen des Hofes entbrannt gewesen und nach des Kaisers Heimkehr die tückische Anklägerin des unwillfährigen Vasallen geworden war. Das Herrscherpaar sieht von den Zinnen der Burg im Hintergrunde dem Zuge nach, in welchem der Graf, von vielem Volke umgeben und seine Gattin zurseitehabend, unter Vorausmarsch eines Franziskaners zur Richtstätte geführt wird. Im Vorgrunde liegt der Rumpf des Enthaupteten; der Henker legt eben den Kopf in den Schoos der nebenknienden Gräfin. Sie empfängt ihn mit einer Tiefe des Schmerzes, die nur in etwas von dem durchschimmernden Gefühl erhellt wird, der treue Gatte sei unschuldig gewesen, wie er stets betheuert. Rings umher stehen Hofleute, alle sinnend, als glaubten auch sie nicht an die Gerechtigkeit des Urtels. Wie begründet ihr Zweifel gewesen, zeigt sich im zweiten Bilde. Vor Otto's Throne kniet die Gräfin, das Haupt des Gerichteten liebend im Arme tragend, zur Feuerprobe (wodurch sie die Unschuld ihres Gatten beweisen will) das glühende Eisen unverzagt in der Linken haltend. Ruhigen Blickes schaut sie den Kaiser an, im Siege der Unschuld, mit ebenso stillem als herbem Schmerze. Sechs Hofleute, in Paaren nebeneinander, sehen bewegt dem Auftritte zu. Durch das weitgeöffnete Thor der Halle erblickt man auf einem Hügel des Hintergrundes die ihren Lohn empfangende Kaiserin, welche, sparsam von Volk umringt, am Pfahle verbrannt wird. — Trotz aller Tüchtigkeit sind es wenig erfreuliche Bilder. Die Auffassung zeugt von tiefer Empfindung und selbständiger Eigenthümlichkeit, doch von keiner lebendigen Fantasie. Die Komposition bleibt bei der Menge der Figuren mager und ohne füllende Gruppung; die Gestalten, ungebürlich schmal und lang, nicht eigentlich steif, doch ohne Muskelkraft und Biegsamkeit, gehn oder stehn vereinzelt neben- und hintereinander und werden in ihrem etwas öden Lokal nicht heimisch. Zumeist sprechen die Köpfe durch ihre strenge Karakteristik an; auch die Gebärden sind manchfaltig genug gestuft und gesteigert. Der Fleischton ist wahr, in den Schatten bräunlich und tief, die Zeichnung jedoch leidet an zu grosser Schärfe. So konzentrirt sich die Malerkraft Dircks, den man für den getreuesten, doch schwächern Schüler des brüggischen oder brüsseler Rogier ansieht, hauptsächlich nur auf den Ausdruck der Fysiognomien, worin er aber bei Vergleich mit dem Meister der nach Muthung so genannten Rogierwerke doch gezwungener und ärmer erscheint. — In den Zwanzigern unsers Jahrh. erwarb diese Tafeln von der Stadt Löwen der damalige König der Niederlande, um sie dem Prinzen v. Oranien zu schenken, der sie seiner berühmten Privatgallerie, der nachherigen kön. Gallerie im Haag, einverleibte. Bei Versteigrung dieser Sammlung nach König Wilhelms Tode, im J. 1850, wurden sie durch Kommissionsgebot von 9000 holl. Fl. rückerstanden. So sind sie dem Haag verblieben. Die erste hat bei der Reinigung sehr gelitten, wogegen die andre gut erhalten ist. — Laut J. Nieuwenhuis (Verf. des räsonnirenden Katalogs der Haager Gallerie 1843) gibt es einen alten Stich von „van Gall“, der das Bildniss des Dirck van Harlem enthält und die Unterschrift trägt:

Floruit Harlemi et Lovanii 1462.

Ein solches Blatt will N. bei Lord Nordwick in England gesehen haben.

Ein Spätling des 15. Jahrh. war der zu Harlem geborne und gestorbne Jan Mostart oder Mostaert, dessen Geburt um 1474 fällt. Trotzdem dass dieser schätzbare Historienmaler die ganze Ersthälfte des 16. Jahrh. durchlebte und als Hochbetagter starb (1555 oder 56), sind doch der Werke seines fruchtbaren Pinsels nicht

viele übriggeblieben. In seinen Stücken, deren anziehendste die Marienbilder sind, findet man grosse Weiche der Modellirung und treffliche Ausbildung des Landschaftlichen. Für sein Hauptwerk hält man einen Flügelaltar in der Lübecker Marienkirche, der mitteltäflig in lebensgrossen Gestalten die anbetenden Könige, auf den Innerflügeln die Kristgeburt und die Aelternflucht, aussen aber das biblische Urpaar schildert. In der Antwerpner Akademie sieht man seine Tafel mit Kristus und Maria in Engelumgebung, unterhalb mit den Halbgestalten der Profeten und Sibyllen. Im Berliner Museum zwei anmuthende Madönnchen, eine zwischen Engeln auf dunklem Grunde, die zweite sitzend in reicher Landschaft. — 1544, als Mostart siebenzig Jahre zählte, trat in dessen Schule Albert Simonsz, welchen nicht werkbekannten Mostartisten van Mander angibt. Dieser Simonsz lebte nach Manders Aussage noch 1604.

Zwei Beiharlemer sind Marten van Veen (* 1498 zu Heemskerk, † 1574 zu Harlem) und Jan Kornelisz Vermeyen (* 1500 zu Beverwyck, † 1559 zu Brüssel). Erster ist durch seine „Heemskerkereien" aller Geschmacksweit zum Ueberdruss bekannt. Letzten, den sogen. Barbalonga (Langbart), kennt man als Städte- und Schlachtenzeichner Karls V. Er begleitete den Kaiser 1534 auf dem berühmten Tuniszuge und fertigte jene denkwürdigen kolorirten Kartons, welche [jetzt zu Wien einer würdigen Aufstellung harrend] die Begebenheiten dieses verwässerten Feldzuges abschildern. Einige ölgemalte Ansichten spanischer Städte, die er in Spanien hinterlassen, sind bei dem Brande des Madrider Schlosses zugrundegegangen. Sein ihm Beinamen gebender Bart war allmälig so lang geworden, dass er bei Verbeugungen des Mannes den Boden erreichte.

Jan Hemessen, auch Heemsen und Hemsen geschrieben, ein zu Harlem niedergelassner Antorfer, geb. um 1500, einer der scheusäligsten Stilisten, die je Historien gemalt haben. In ihm verkörpert sich das ärgste Missverständniss der neuen Kunstformen, die man aus Italien nach Hause trug, aber im Norden meist übel verarbeitete. Bildern, die ihn in seiner ganzen widrigen Härte und Geschmacklosigkeit zeigen, begegnet man in den Gallerien zu Wien, München und Pommersfelden. (Unter den Stücken zu Wien zwei ganz gleiche Vorstellungen der Berufung des Matthäus, datirt 1537 und 1548; das Münchner Stück, ein Eccehomo, von 1544.) Antwerpen hat das ungeheure Glück sein jüngstes Gericht zu besitzen. Dankenswerth von ihm erscheint uns nur das Bildniss des Jan Gossaert, des berühmten Mabuse, in der Wiener Gall. Es zeigt diesen 1532 verst. Meister in gutem Alter, mit Barett auf dem Kopfe und in schwarzer Ueber- und rother Unterkleidung. [Holzgemaltes Brustbild von 1′ 8″ Höhe bei 1′ 4″ Breite.]

Hendrik Goltzius, der berühmte Stichelvirtuos, lebend 1558—1617, ein Harlem Angehöriger durch seine Lehrzeit, seinen Apfelbiss (Madam Matham) und seinen letzten Aufenthalt.

Hendrik Kornelissen Vroom, lebend 1566—1640, geboren und gestorben zu Harlem, namhafter Seemaler, der beste Schiffzeichner seiner Zeit. Seine Auffassung und Darstellung der elementaren Erscheinungen ist freilich noch ungenügend. Strandansichten, Häfen- und Seeschlachtenstücke sind seine Hauptwerke. — Sein Sohn Kornelis Vroom ward ein vorzüglicher Landschaftmeister, dessen Gemälde einen würdigen Vorläufer der Malergrössen Ruisdaal und Hobbema kundgeben.

Kornelis van Harlem — oder Kornelis Kornelissen, lebend 1574—1638, geschult bei Pieter Aertsen dem Jüngern sowie bei Pieter Pourbus, bekannt durch biblische Historietten, die einen Naturalisten kundgeben, welcher sich vor so manchen Historikern derselben Niederländerzeit durch eine treffliche, weiche und warme Behandlung des Nackten auszeichnet. Doch fehlt es ihm wie den meisten seiner landsmännischen Kunstgenossen an der eigentlich belebenden Kraft, an der Leidenschaft und dem Vermögen dazu. Dies zeigt sich klar in den Bildern, welche Berlins Museum von ihm aufweist: im Bathsebabade von 1617 und im verlornen Sohn unter nackten Dirnen von 1618. Beide, vornehmlich das erste, sind zwar in anerkennungswürdiger Tüchtigkeit, aber so blos verständig gemalt, dass ihnen der Betrachter kein tieferes Interesse abgewinnen kann. Im ersten sehen wir die Bathseba umgeben von vier Dienerinnen, welche beschäftigt sind, ihre Herrin nach dem Bade zu salben und anzukleiden. Rechts der aus dem Fenster eines Gebäudes zuschauende König. Hintergrund ein holländischer Ziergarten. (Auf Leinwand, von 3′ 2″ Höhe bei 4′ 1″ Breite.) Im andern Stück erblicken wir mehre grösstentheils nackte Männer und Frauen, welche um einen mit Ess- und Trinkbarkeiten besetzten Tisch versammelt miteinander kosen. Dabei ein Flötner und eine Alte, die mit der Kreide anschreibt. Hintergrund ein Garten. (Auf Holz, von 2′ Höhe bei 3′ Br.) Ein

gutes und sehr ächtes Gemälde des Kornelis Kornelissen auch im Karlsruher Museum, wo man das Stück auf den Namen des Marten Heemskerk getauft hat. In der Pommersfelder Gall. eine mit 1624 bezeichnete theilweise Wiederholung des trefflichen Badgemäldes der Berliner Gallerie, welche spätere Bathsebiade aber sehr nachsteht. Ein andres Kornelissensches Bild zu Pommersfelden, ein Kinderstück, ist leider in verwaschenem Zustand.

Frans P. de Grebber, vor 1580 zu H. geborner Geschichten- und Bildnissmaler, dessen van Mander gedenkt. Er war ein trefflicher Ebenbildner und zeugte den namhafter gewordnen Porträtisten Pieter de Grebber, sowie eine kunstübende Tochter Maria, welche durch ihre Kenntniss der Perspektive eine Befähigung für Bauschildereien darthat.

Esaias van de Velde, der Genrelandschafter, geb. um 1580, lange werkthätig zu Harlem, dann zu Leyden, wo man ihn 1648 sterben lässt.

Pieter Holsteyn, der Harlemer Glasmaler, etwa 1580—1630 lebend. Er war Vater eines Kunstsohnes, des 1620—1661 thätigen Stechers Pieter, der auch als Glasmaler bezeichnet wird.

Kornelis Klaasz oder Korn. Klaessen van Wieringen, 1580—1635 lebender Harlemer, in seiner Jugend Seemann und Schiffbauer, bekannt durch Seelebenschildrungen. Von seinen sich seltenmachenden Gemälden wird eine Seeschlacht als ein Werthstück im Madrider Museo erwähnt. Diesem Bilde dient zu gewissem Wahrzeichen ein Leuchtthurm, den man auf dem Felsenufer gewahrt. Mehr kennt man den Meister durch Stiche nach seinen Werken, besonders durch die dreizehn Blätter von Niklaas Jan de Visscher zu Amsterdam, welche (1613 erschienen) zierliche Landschaften und Marinen nach Zeichnungen des Kornelis Klaaszen geben. Auch hat man von diesem Harlemer eigenhändige Aetzungen, welche Wassergegenden mit Dörfern, Werftplätze u. s. w. mit ungesparter Staffage vergegenwärtigen.

Frans Hals, lebend 1584—1666, gebürtig von Mecheln, ein aus der Schule Karels van Mander erstandner Meister, der sich zu Harlem niederliess, wo die wichtigsten Bildnisswerke seines kecken und fruchtbaren Pinsels entstanden. Er übte seinerzeit nächst Rembrandt den grössen Einfluss auf die Holländerschule und bildete vorzügliche, ins derbe Genre verlaufende Schüler wie Adrian Brouwer und Adrian Ostade, heran. Unter den Stücken, die man in Deutschland von ihm vorfindet, gehört ein Familienbild in der Pommersfelder Gallerie (Vater, Mutter, eine andre Frau und drei Kinder darstellend) zu den schönsten und fleissigst behandelten des geistreichen Malers. Vergl. noch den schon gegebnen Künstlerartikel.

Jan van de Velde, der namhafte Malerstecher, geb. um 1590.

Salomon de Bray, geb. 1597, noch werkthätig in den Sechzigern des 17. Jahrh., Geschicht- und Bildnissmaler zu Harlem, der nebenbei auch baumeisterte. Er zeugte den auf gleichen Pinselgebieten sehr tüchtigen Jakob, der kurz vor ihm verstarb, und den als Holzschneider gerühmten Dirck, der nach Bruders und Vaters Tode die Kutte nahm. An Salomons Namen knüpft sich ein Werk über die Vergrösserung der Stadt Harlem, erschienen 1667 mit dem trefflich holzgeschnittnen Autorporträt und andern schönen Schnitten von der Hand des Sohnes Dirck. Ebenbildliche Leistungen Salomons sind noch in einigen Gallerien zu sehen. In der Dresdner findet man zwei Brustbilder seiner Hand, auf Holz gemalte Stücke, deren eins einen mit grünem Zweige bekränzten Jüngling darstellt, während das andre ein strohhütiges Mädchen mit Birnenzweig in der Hand zeigt. Ein Bildchen, die Geschichte des Hermafroditen darstellend, wird vom Hrn. v. Monconys in seinen 1665 zu Lyon gedruckten *Voyages* erwähnt. Dieser Reisende besuchte Harlem im J. 1663 und kaufte hier vom Maler Salomon besagtes Bild für zwölf Thaler.

Pieter Saerdam oder Saenredam (Zaenredam), Sohn des berühmten Stechers Jan, * 1597 zu Assendelft oder Asvelt, † 1666 zu Harlem, wo er seit 1628 der Lukasgilde angehörte. In der Grebberschule vorgebildet, machte er sich namhaft als Bautenmaler. Die Staffirung seiner Stücke gerieth ihm mitunter so, dass die Bauschilderungen zugleich zu Bambocciaten wurden. Der Reisende Monconys v. Lyon, der ihn im J. 1663 besuchte, bot ihm für eine solche Bambocciate 300 Livres; doch beharrte der Meister auf 400 L., unter welcher Summe er sein Werk nicht verkaufen wollte. In Gallerien zeigen sich seine Malwerke höchst selten; nur von der Turiner und Pommersfelder wissen wir, dass sie Kirchenansichten von ihm besitzen. (Zu Pommersfelden eine herrliche Insicht des Mailänder Domes, dessen Innres wir im Ausschmuck mit Teppichen von Goldbrokat erblicken. Bezeichnet: *Pr. Saenredam fecit a.* 1638. Dies Bild belehrt uns, in welchen Jahren er Italien gesehn.) Hie und da trifft man in Privatsammlungen grosse Aquarellzeichnungen seiner Hand, welche von Kirchen, Rathhäusern und Schlössern ansichtgeben. Im Am-

sterdamer Stadthause befindet sich seine schätzbare Darstellung des ältern Rathhauses dieser Stadt. Nach seinen Gemälden und Zeichnungen hat man interessante Blätter von Jan van de Velde. Auch sind Radirungen von Saerdams eigner Hand bekannt, z. B. in Ampzings Harlembeschreibung von 1628.

Pieter Molyn der Aeltre, Genrelandschafter und Radirer, geb. um 1600. Vier fast nur umrissliche Gruppenblätter dieses Harlemers tragen das Dat 1626.

Pieter de Grebber, um 1600 geborner Bibelgeschichten- und Bildnissmaler zu Harlem, der auch als Aetzer bekannt ist. Am Schätzbarsten bleibt er seiner Bildnisse wegen, welchenfachs er schon am Vater Frans einen tüchtigen Vormann hatte. Er arbeitete bis über Mitte des 17. Jahrh., wie wir aus Daten seiner wenigen, in rembrandtischer Art erscheinenden Aetzblätter ersehn. Verschiedne Gallerien sind Inhaberinnen Grebberscher Porträtstücke. Zu Dresden drei Bilder auf Holz: das Brustbild eines Fräuleins mit schwarzer federgeschmückter Sammetmütze (von 2′ 9″ Höhe bei 2′ Br.) und die Bildnisse eines pelzmützigen und eines bogenhaltenden jungen Mannes (jenes von 2′ Höhe bei 1′ 7″ Breite, dieses von 2′ 7″ Höhe bei 2′ Breite).

Pieter Verbeeck oder Verbeecq, ein Harlemer Schildrer der niedern und noblen Passionen, dessen Leben 1600—1650 anzusetzen ist. Schrevelius erwähnt ihn in seiner Harlemiade [1648] als rühmlichen Künstler. Er gilt, weil er ein guter Pferdezeichner gewesen, für einen der Lehrer Phillip Wouvermans. Grosse Wirrung herrscht in den dürftigen strohhälmigen Angaben über diesen Verbeeck, der wahrscheinlich der Mechelner Künstlerfamilie dieses Namens entstammt. Zum Unglück erscheint nämlich noch ein gleichzeitiger P. C. Verbeecq, ein durch Radirungen Bekannter, der bald mit Pieter identificirt, bald von diesem geschieden wird. Gewiss ist, dass die Verbeecqblätter keinen Vorgänger Wouvermans, wol aber einen Rembrandtisten verrathen.

Bartel van der Helst, der grosse Bildnisser Hollands, der den Frans Hals überragt, ein geborner Harlemer, dessen Geburtsjahr (Houbraken schreibt es 1613) nicht sicher übermittelt bedünken will, sowie man auch von seinem Todesjahre nur sagen kann, dass es nach 1668 fällt. Man vermuthet, dass er statt 1613 schon 1603 geboren sein könne. Ueber diesen Meister, dessen Hauptleistungen seinem Amsterdamer Leben angehören, werden wir rechtenorts (im besondern Künstlerartikel) weitersprechen.

Adrian Brouwer, geb. 1608, wahrscheinlicher zu Harlem als zu Oudenaerde, der berühmte Kunstsohn einer armen für die Landleute arbeitenden Stickerin, schenkenvertrauter Schildrer des holländischen Flegellebens, † 1640 im Hospitale zu Antwerpen. Sicher war er Harlem angehörend seit seiner Lehre bei Frans Hals.

Jan Wynants, der ausgezeichnete Harlemer Landschaftmeister, geb. um 1610, schon 1640 zu Ruf gekommen und noch thätig 1674, welches Dat nebst dem Namen eine unstaffirte Landschaft in der Wiener Gallerie trägt. Im Harlemer Zunftbuche erscheint er noch 1677.

Leonard van Kooghen, zu Harlem geb. um 1610, † 1681, bekannt als der Begafreund, Maler und Radirer, in der Malweise an Bega, in der Aetzweise an Annibal Caracci erinnernd. Von Haus aus bemittelt, übte er die Kunst mehr als Liebhaber denn als Professionirter. Von Natur soll er so schüchtern gewesen sein, dass er sich nicht einmal eine Frau zu nehmen getraute. Seine Aetzungen, wo er kühne und breite Nadel geführt, fallen, soweit sie uns bekannt sind, in die Jahre 1664—66. (Der Dorngekrönte auf dem Steine, St. Bavo mit dem Falken und das Brustbild einer Frau von 1664. St. Sebastian am Baume und die Landfrau mit dem Kruge von 1665. Eine Folge von Kriegern, vier bis sechs Blätter von 1665 und 66.)

Adrian Ostade, zwar weder zu Harlem geboren (denn er war ein Lübecker) noch daselbst gestorben (denn das liess er zu Amsterdam geschehen), gehörte eine lange Reihe von Jahren seines 1610—1685 reichenden Lebens der Stadt Harlem an. Hier war er Schulgänger des Frans Hals gewesen und von hier ging er erst 1662, als er schon 52 Jahre zählte, hinweg mit dem Willen, nach Lübeck heimzukehren, thatsächlich aber, um in Amsterdam sich neu zu siedeln und zu sterben.

Salomon Ruisdaal oder Ruysdael, älterer Bruder des weltberühmten Jakob, lebend 1616—1670, trefflicher Schildrer holländischer Kanäle, in deren stillen Flächen sich die hohen Uferweiden oder anliegende Dörfer mit hohen Bäumen, mit Windmühlen etc. abspiegeln. Gute Beispiele seiner holländlichen Wässer- und Dörferschildereien sind in den Museen Berlins und Dresdens zu finden.

Thomas Wyck, * 1616 zu Harlem, † 1682 (laut Horace Walpole) oder 1686 zu London, ein Natur- und Lebenschilderer, der durch seine italischen [napolitanischen] Wandrungen neue Anschauungen gewann und seine Studien nachher in England unter Karl II. verwerthete. Seine Werke bestehen aus belebten Bautenland-

schaften, ruinenzeigenden Strandansichten und bunt staffirten Hafenbildern, aus Marktschildereien im Geschmacke Pieters de Laar, aus Häuserinblicken und Darstellungen allerlei Stubenlebens. Zeitbeliebte Schildereien waren seine vielgemalten Laboratorien, worin er die Goldmacherei seiner Zeit zu satirisiren suchte. In seinen Malereien gibt sich immer etwas Härte der Ausführung und eine kalte Harmonie der Farben kund. In der Wiener Gall. interessirt seine Schilderung von Ruinen am Meeresufer. Vorn befindet sich links ein antiker Brunnen, an welchem mehre Weiber waschen und der Künstler selber sitzt, in Abzeichnung der Gegend begriffen. Bezeichnet: *T wyck.* (Auf Leinwand, von 3′ 7″ Höhe bei 2′ 9″ Br.) Im Frankfurter Museum eine italische Landschaft mit antiken Trümmern, wo der Vorgrund eine Ländlergruppe bei einem Brunnen zeigt. Im Berliner Museum ein grosses Hafenstück mit Architektur und bunter Staffage, bedeutsam in der Anordnung, dekorationsmäsig in der Ausführung. In der Pommersfelder Gall. ein Marktbild in Laarischer Art und zwei reiche Zimmerstücke, deren eins (von 1666) einen Laboranten zeigt. Im Dresdner Museum zwei Laboratorien.

Kornelis Bega, lebend 1620—1664, geboren und gestorben zu Harlem. Dieser etwas preziöse Maler, der die groben Bauern ebenso seidenfein wie die anständigern Leute behandelt, wird der Schule des Adrian Ostade beigezählt. Zwei seiner Gemälde im Berliner Museum sind bauernscenige, die in der Komposition an die Art der Teniers'schen Bilder erinnern. Ihre absonderlich elegante Behandlung bringt sie in Widerspruch mit dem Gegenständlichen. Besser passt solche Preziosität der Pinselarbeit zu dem dritten Bilde daselbst, einer in Seide gekleideten, aber nachlässig angethanen Dirne, die zur Laute singt und verwegen zum Beschauer herausblickt. Im Frankfurter Museum trifft man von Bega eine kindstillende Mutter, ein Bildchen auf Holz von 10″ Höhe bei 8″ Br., und zwei namenbezeichnete Stücklein aus dem J. 1663, deren eins zwei Weiber in Unterhaltung zeigt, während das andre mehre Bauern in ihrer Stube darstellt, mit einem Mann im Vorgrunde, der einer Frau ein Glas Wein bietet. (Beide auf Holz, von 13″ Höhe bei 10″ Br.)

Phillip Wouverman, der grosse Pferdner, zugleich Schilderer der noblen Passionen, lebend 1620—1668, geboren und gestorben zu Harlem, wo er aus Jan Wynants Schule hervorging. Seine mit feinem Malersinn angeordneten Bilder leiden an etwas Einförmigkeit in den Pferden und Menschen, für welches Immerwieder er uns durch gewählten Geschmack in den Einzelheiten, durch ein feines Helldunkel wie durch die seltenste Eleganz und Präzision des Vortrags zu entschädigen sucht. Es lassen sich in seinen Werken drei Perioden seines Pinsels wahrnehmen. In den Arbeiten zweiter Periode, seiner kräftigen, waltet meist ein goldiger Ton vor, während in jenen der dritten silbrige und grauliche Töne herrschen. Hauptwerke in den Gallerien zu Dresden, Berlin, Pommersfelden, Augsburg, München, Paris, und in englischen Sammlungen.

Kornelis Holsteyn, Sohn des Harlemer Glasmalers und Stechers Pieter, geb. um 1623, als in Historie und Genre tüchtiger Jordaenist bekannt. (Bacchanal in der Pommersfelder Gall.)

Kornelis Koningh, Harlemer Bildnisser, geb. um 1624, mehr durch seine gut behandelten Blätter als durch Gemälde bekannt. Er verband den Stichel mit der Nadel und stach ausser andern die Bildnisse des Laurens Koster (nach J. van Kampen), des Erasmus Roterdamus (nach Holbein) und der Reformatoren Luther, Melanchthon, Kalvin.

Niklaas Berchem oder Berghem, 1624—1683 lebender Harlemer, ein Meister der Genrelandschaft, Idylliker und Novellist, dem es aber wie seinem Vormeister Weenix in der Regel an der wünschenswerthen Naivetät der Auffassung mangelt.

Abraham van Boom oder A. Verboom, ein schätzbarer harlemischer Landschafter in der janbothischen Weise, thätig 1650—90. Werke von ihm in den Museen zu Amsterdam, Brüssel und Dresden. Erstenorts ein Waldstück mit Fluss, zweitenorts eine Abreise zur Jagd mit Figuren von Lingelbach, drittenorts zwei Stücke mit Vieh: der Eingang eines umbäumten Dorfes, wobei der *Herder* etliche Schafe hütet, und eine Eichenwaldung, wo im Vorgrund etliche Schweine weiden. Ausser Lingelbach zu Amsterdam hat auch Phillip Wouverman ihm mit Staffagen ausgeholfen. Eine Folge Boomscher dorf- und kanallandschaftlicher Zeichnungen kennt man durch den geistreichen Radirer J. Groensvelt.

Job Berckheyden, zu Harlem geb. 1628, † 1698 zu Amsterdam (durch Fall in einen Kanal), trefflicher Landschafter und Schildrer dörflicher Lustbarkeiten. Seine Naturschildereien zeugen von tüchtigen Studien, die er in den Gegenden des Niederrheines gemacht. Seine Landlebensstücke erscheinen den Tenierischen verwandt. Mit seinem viel jüngern Bruder Gerard siedelte er auf Zeit nach Köln,

vonwo sie nach Heidelberg wanderten, um dem Pfälzer Kurfürsten mit Abschildrungen von Jagden, Hoffesten u. dergl. zu dienen. Fürstlich bezahlt kehrten sie in ihr Vaterland, wo sie Amsterdam zum Sitz ihres Weiterwirkens wählten.

Minderhout Hobbema, geb. um 1629, gest. zu Harlem 1699. Grosser Schilderer der Waldnatur, poesievoll in den Eichwaldstücken mit Sonneneinblicken. [Weitres über diesen Meister im besonderen Künstlerartikel.]

Vinzent Laurens van der Vinne, Harlemer Allerleimaler aus der Schule des Frans Hals, lebend 1629—1702, der „Raffael der Hausschildmaler", wie ihn seine Vaterstädter nannten, da er zuletzt, etwas Halsisch geartet, keinen Auftrag verschmähte. Er bereiste in jungen Jahren das Rheinland, die Schweiz und Frankreich, welche Tour in die Jahre 1652—55 fällt und von welcher noch sein Tagebuch mit landschaftlichen Kreide- und Tuschzeichnungen erhalten ist. Nach der Heimkehr suchte er seine Fortbildung bei Frans Hals, wo er sich sehr vielseitig entwickelte. So malte er Bildnisse und Historien, Stücke aus dem Leben (Zahnärzte u. dergl.), Thierlandschaften und Hafenbilder, welche selbst in fürstlichen Sammlungen platzfanden. Indess sind seine bessern Arbeiten in der Minderzahl geblieben, da er gern flüchtig arbeitete und keiner Verlockung zur Hausschild- und Kutschenmalerei widerstand.

Jakob de Bray, geb. um 1630, Sohn des Salomon, Geschichtmaler und Bildnisser, kecker Zeichner, feiner Ausführer. Proben seines Pinsels noch zu Harlem (Porträt des Prinzen Friedrich Heinrich auf dem Rathhaus). Bekannter ist er durch seine zarten Radirungen (Marktschreier etc.), deren aber sehr wenige durch Bezeichnung sichergestellt sind, sowie durch seine Feder- und Tuschzeichnungen, die in grossstädtischen Kunstblätterkabinetten wie in Wandelsammlungen für Perlen gelten. Sein Tod erfolgte, kurz vor dem des Vaters, 1664. Des Frühverblichnen Bruder, Dirck de Bray, war ebenfalls sehr tüchtiger Zeichner. Dieser übte sich mehr in vervielfältigender Kunst und soll seine Tage im Kloster beschlossen haben.

Bernard Schendel, 1634—1693 lebender Harlemer, gerühmter Genresceniker, Lehrmeister des Rainer Brackenburgh. Proben seiner Malerhand zeigen sich in Sammlungen äusserst selten.

Jakob Ruisdaal oder Ruysdael, lebend 1635—81, geboren und gestorben zu Harlem, Niederlands bedeutsamster Landschaftmeister nächst Aldert van Everdingen. Weiter als der grosse, eigenthümliche Verarbeiter baltischer Studien, ging Ruisdaal; ihm wurde auch die Bedeutung der scheinbar uninteressanten Fläche und des einheimischen Waldes klar, und so stellte er in manchen die Eigenthümlichkeit des niederdeutschen Landes mit unübertroffener Wahrheit dar. In seinen Farbenschildrungen erscheinen die Natur der nordseeküstlichen Gegenden und das niederdeutsche Gemüth zu Einem Wesen verbunden. Ein tiefes melancholisches Naturgefühl ist der Grundton seiner Gemälde. Wie sich dieses Gemüth gern von der Ferne abzieht, um sich in sich selbst zu versenken, so verschliessen sich auch die Hintergründe in seinen Bildern durch Baumstellungen, wie sich selbst genügend in träumerischer Einsamkeit und im Walddunkel bei dem monotonen Rauschen der Bäche und Wasserfälle. Zuweilen leuchtet kaum noch das Taglicht aus dem wolkenverhüllten Himmel herein in das unheimlich dunkle Wasser und die düstere Waldung. Wer traurig, der ist bald allein. Diese Melancholie steigert sich noch durch die Naturwahrheit jedes Einzelnen im Bilde und durch den kräftig frischen Ton, in welchem die Malerei gehalten ist. Reich ist Dresdens Gallerie an karakteristisch schönen Werken dieses Elegikers der Landschaft. Dort sehen wir unter andern sein Poesiestück, wo diesseit an rauschendem Waldbach die einsame Fichte, jenseit die einsame Hütte steht; dort auch den berühmten Judenkirchhof bei Ruinen eines alten Gebäudes, worüber am Himmel wolkenquirlend ein Gewitter vorüberzieht; dort das Gewässer in Waldesmitten, dessen Tröstelnsamkeit durch die Vandeveldische Jagd gestört wird, während friedlich zur Tränke schreitende Rehe die Poesie des Waldwasserpoems vollendet hätten! In freilich seltnen Stücken behauptet Ruisdaal seinen Meisterrang auch in Schildrung der See. Besitzerin eines solchen Stücks ist die Berliner Gallerie. Man erblickt das Meer in seiner leidenschaftlichen Erregtheit; die Wellen gehen kurz, aber heftig, und spritzen weissen Schaum in die Luft; leichte Segel fliegen darüber hin. Schwere Regenwolken ziehen am Himmel empor, und zwischendurch fallen spielende Sonnenlichter auf die Flut. Das Wasser, besonders im Vorgrund, ist tiefdunkel, doch von durchsichtigster Kläre.

Pieter de Molyn, 1637—1701 oder 1643—1704 lebend, der Seesturmmaler, der zu Venedig und Genua studienmachte und zu Rom in der Schilderbent als Tempesta, als der leibhaftige Sturm, begrüsst ward. Dieser sehr begabte Mel-

ster, den eine grundlose Sage zum Mörder seiner Dame gemacht hat, lieferte ausser den Marinen auch schätzbare Thierlandschaften und Gefechtstücke.

Adrian van de Velde, * 1639, wahrscheinlicher zu Harlem als zu Amsterdam, † 1672 in letzter Stadt, ein aus der Landschaftschule Jan Wynants hervorgegangner Meister, der trotz dem frühen Tode eine starke Reihe glänzender Werke hinterlassen hat. Seine allerwelt geschätzten Schildereien bestehen aus Genre- und Viehlandschaften. Meist stellen sie von Gehölz beschränkte Räume dar, in welchen Adrian es trefflich verstanden hat, das Gefühl heimlicher ländlicher Abgeschiedenheit und stillen, meist abendlichen Friedens auszudrücken. Steht er unter den Viehmalern dem Paul Potter an Energie, Wahrheit und Impasto nach, so ist er diesem doch in Feinheit der Zeichnung überlegen, wie er überdies denselben durch die Vielseitigkeit seines Talents überragt, vermöge dessen er auch gelegentlich Jagden, Strände und eisbahnbelebte Winterlandschaften meisterte. Hauptproben seines Pinsels sind in den Museen zu Amsterdam und im Haag (jedenorts zwei), in der Dresdner Gall. (sechs), in der Pommersfelder Samml. (Werk von 1663), im Louvre zu Paris (sechs) und in englischen Kabinetten (zwei in der Samml. Robert Peels).

Jan Wyck, Sohn des Meisters Thomas, zu Harlem geb. um 1640, gest. in England 1702, bekannt durch seine Jagdstücke, worin er die Pferde und Hunde der Pirscher sowie das gejagte Wild (Hirsche und Eber) sehr meisterlich darstellte. Berühmt ist sein Bullenbeisserkopf, der mit der Houghtongallerie in die Petersburger Eremitage gekommen. Auch in Landschaften hat er Verdienst, besonders in den Ansichten von der Insel Jersey. Ausserdem hat er einige Kriegsbilder gemalt, z. B. die Schlacht an der Boyne und die Belagrungen von Naarden und Namur. Sein von Gottfried Kniller 1685 gemaltes, seit 1730 durch John Faber stichbekanntes Bildniss hat die merkwürdige Ehre der Aufnahme in Lavaters Fysiognomik erfahren.

Gerard Berckheyden, Bruder des funfzehn Jahre ältern Job, des Landschafters und Landlebenmalers, geb. zu Harlem 1643, gest. (fünf Jahre vor dem Bruder) 1693 zu Amsterdam, ein vielseitiger Farbenkünstler, vornehmlich bekannt und geschätzt als Bautenmaler, als oft glücklicher Nachahmer seines Zeitgenossen Jan van der Heyden, des berühmten Perspektivikers von Gorkum. Vorzügliche Proben Gerardscher Bauschildereien in der Staatsgallerie zu Dresden und in der Thomas Hopeschen Samml. zu London, dort zwei, hier vier Stücke. (Beidenorts schätzbare Ansichten des Rathhauses von Amsterdam. Eine solche auch in der Pommersfelder Gall.) Das zweite der Dresdner Stücke zeigt alterthümliche Gebäude, vor welchen auf freiem Platz ein Reiter sein Ross tummelt. Ein drittes Bild zu Dresden ist Jagdstück: ein Herr mit seiner Dame zu Pferd, begleitet von Falknern. Im Louvre findet sich von Gerard eine Ansicht der Trajansäule zu Rom, fleissig in einem tiefen satten, aber ins Graue spielenden Tone gemalt, in den Figuren etwas bunt.

Dirck oder Theodor van Bergen, Harlemer Viehlandschafter, lebend 1645 bis 1689. Von diesem Vandeveldisten zeugen Werke in verschiednen Gallerien: im Frankfurter Museum die ruhende Herde unter grossem Baume, dann im Louvre zwei gut gearbeitete Viehstücke, welche sich ganz der spätern Zeit des Meisters anschliessen und nur weniger Feinheit in Geschmack und Zeichnung bei dunklerer Tönung der Landschaft zeigen.

Egbert van Heemskerk, auch Hemskerck geschrieben, 1645—1704 lebender Harlemer, der sich in verschiednen Genreschildereien gezeigt hat. Mehre Stücke seiner Hand im Frankfurter Museum: eine zum Mittagsmahl betende Familie und zwei Donkihotiaden. (Don Quixote, den die befreiten Galeerensklaven mit Steinen werfen, und Sancho Pansa, der im Schenkenhofe auf dem Tuche geprellt wird.)

Jan van Huchtenburgh, zu Harlem geb. 1646, gest. zu Amsterdam 1733. Meister im Kriegsgenre.

Jan Nikkele oder van Nikkelen, Harlemer Landschaft- und Bautenmaler, geb. um 1649, gest. zu Kassel 1716. Zwei Stücke von ihm zu Dresden: eine hochgebirgliche Landschaft mit hie und da bemerklichen antiken Gebäuden und eine ähnliche mit Wasserfällchen im Vorgrunde.

Rainer Brackenburgh, zu Harlem geb. 1649, gest. in Friesland 1702, Schüler des Harlemers Bernard Schendel und des Haagers Hendrick Mommers, ein Schildrer des dörflichen Lebens, dessen Bilder durch die tüchtige, kräftige Behandlung anziehen, aber im Einzelnen auch ein Streben nach Präsentation vermerken lassen. In der Wiener Gall. zeugen von seiner Kunst zwei Stücke aus d. J. 1690. Das eine schildert eine Bauernlustbarkeit mit Tanz, wozu ein junger Kerl die Geige spielt. Der Festgeber will Wein aus dem Fasse lassen, wobei die Umstehenden zum Erbarmen sehen, dass nichts mehr fliessen will. Das andre schildert ein bäuerliches

Bohnenfest, wo sich Schmaus und Musik verbinden. (Jedes von 2' 2" Höhe bei 2' 8" Breite.) Im Berliner Museum ein figurenreiches Genrebild, darstellend verschiedne Gruppen auf offenem Dorfplatze.

Dirck (Theodor) Visscher, * 1650 zu Harlem, † 1707 zu Rom, wo er in der Schilderbent den lieblichen Titel eines Schlemmers führte. *Dirck de Slempop* malte in Berchems Weise viehbelebte Idyll-Landschaften, nur minder sorgfältig als der Vormeister. Sprechenden Beweis, dass der Idylliker sich oft in die Kneipe verlaufen, liefert so manche Schenkenscene, die er neben seinen Berchemiaden geschildert hat.

Laurens van der Vinne, 1658—1729 lebender Harlemer, Sohn des Allerleimalers Vinzent Laurens, Landschafter in Berchems Weise, auch Blumenmaler.

Jan van der Vinne, zweiter Sohn des Vinzent Laurens, lebend 1663—1721, tüchtiger Genrelandschafter, bekannt durch Jagd- und Militärstücke, in welchen die Pferde beste Partie machen. Er empfing seine Anregungen durch Huchtenburgh und machte später sein Glück in England. Wiens Staatsgallerie besitzt von ihm ein holzgemaltes Stück: einen Leiermann, der vor einem Hause spielt und neben welchem ein schellenkäppiger triangelnder Bube steht.

Isaak van der Vinne, dritter Sohn des Vinzent Laurens, lebend 1665—1740, Aquarell-Landschafter, Radirer und Holzschneider. Er betrieb den Kunst- und Buchhandel, daher die Kunst nur sein Nebenbei war.

Kornelis du Sart oder Dusart, lebend 1665—1704, geborner Harlemer und hervorragender Ostadist, der als solcher gern in Museen vertreten ist. Hauptstücke seiner Volksmalerei im Museum zu Amsterdam, in den Gallerien Dresdens und Wiens, im Frankfurter Museum und anderwärts. Das Dresdner Stück, ein kupfergemaltes Bildchen, zeigt eine Bauernschlägerei, wo ein Weiberpaar vergebens bemüht ist die entbrannten Flegel zu trennen. Im Frankfurter Museum sehen wir das holzgemalte Bildchen einer Bauernwirthschaft, wo der Leiermann im Vorgrund eine Gruppe belustigt. Bezeichnet: *C. du Sart* 1687. (Stichbekannt durch Kornelis Ploos van Amstel.) In der Wiener Gall. ein holzgemaltes Stück mit Bauern in Unterhaltung am Tisch vor dem Hause, in welches einer mit dem Kruge geht. Neben der Thür ein sitzendes Weib, das vor ihr stehende Kind haltend. Bezeichnet: *Cor. du Sart* 168*. (Hoch 1' 2" bei 11" Breite.) Im Dulwichkolleg fand Waagen ein Dusartstück mit Figuren vor einem alten Gebäude. Es erschien ihm dies Bild besonders fleissvoll in der Ausführung. In der Pommersfelder Gall. fand derselbe ein Bildchen, das dort für Bega gilt, ihm aber ein Dusart schien. Nächst den Gemälden dieses Ostadisten, der seinem Meister in der Glut der Farbe am nächsten kommt, sind auch dessen radirte und schwarz gearbeitete Blätter sehr geschätzt. Besondre Werthblätter sind: der stehende Geiger von 16[illegible], die beiden Singeweiber, das küssende Altpaar, der Trinker am Fasse, der Kneipenfiedler, die Schreier in der Kneipe, der Hundetanz und die Dorfkirmse von 1685, dann der Dorfdoktor oder *Heelmeester* von 1695. Ausser diesen Radirungen die Schwarzblätter: der lachende Bauer im Sessel, mit der Pfeife in der Rechten (er blickt nach dem Namen seines Schöpfers links oben, wo da steht: *Corn. du Sart fe.*); der lesende Greis, der in der Linken die Schrift, in der Rechten die Flasche hält; der Bartabnehmer des jungen Kerls (bezeichnet: *Corn. Dusart fe. et inv.*, kopirt von Peter Schenk und Jakob Gole, auf dem Schenkblatte die Lesung: *o pulcher pene puella puer!*); die Reichung der Prise (links unten bezeichnet: *Corn. Dusart pinxit et fecit* 1685); der tanzende Hühneraugenarzt, der seinen verzierten Stock emporhält, vor Freude über zwei nahende Knaben (bezeichnet: *C. Dusart inv. et fec. J. Gole exc.*); die Lotterie von Grottenbroeck (ebenso bezeichnet); die Karikatur: *Nos sumus septem* (unten bezeichnet: *C. Dusar inv. J. Gole exc. Amstelodami*); die mit Glas und Pfeife am Rundtisch sitzende Bäurin mit dem Bauer rechts, der seiner Madam Flegel die ebenbürtige Hand drückt (bezeichnet: *Corn. Dusart fecit* 1685); die Flohfängerin (Halbfigur eines am Tische sitzenden Weibes mit entblösster Brust, die brennende Lampe zur Rechten habend); zwei Blättchen mit den Halbfiguren des pfeifenhaltenden Bauers und seiner Nachbarin mit dem Fläschchen (oben im Rande: *C. Dusart fecit*); die vier Blätter der Lebensalter (Vorstellungen in jansteenischer Art, im Rande des ersten Blattes: *Les quatres âges de la vie humaine. Inventé et gravé par C. Dusart et terminé par J. Gole*); die fünf Blätter der Sinne (bez.: *C. D. fecit*); endlich die gleich den vorigen seltne Blätterfolge der Monate, welche Meisterstücke bei Januar, März, Mai, Juli, August, September, Oktober und November die Bezeichnung „*Corn. Dusart pinxit et fecit*“ oder „*C. D. inv. et fec. J. Gole exc. Amstelod.*“ tragen, während Februar, April, Juni und Dezember nur „*C. Dusart inv. J. Gole exc. Amst.*“ bezeichnet sind, also Gole zum Vollender haben. (Der Januar ist versinn-

bildet durch drei Knaben mit dem Dreikönigstern, der Februar durch eine auf der Strasse tanzende Maske mit zwei Knaben, der März durch den Fischer und die Fischerin, welche mit Schneebällen nach den Bauern werfen, der April durch den Jäger und das Schenkmädchen, der Mai durch den Gärtner mit dem Kinde, der Juni durch drei Mägdlein, der Juli durch heuheimsende Bauern, der August durch Hans und Grete in der Scheune, der September durch Bauern im früchtebeladnen Kahn, der Oktober durch drei Zecher im Keller, der November durch Bauern welche ein Schwein stechen, der Dezember durch Hans mit der Grete auf dem Eise.)

Vinzent van der Vinne, Sohn des Berchemisten Laurens, lebend 1686—1742. Dieser Harlemer war Aquarellist, dessen Stärke in der Darstellung von Blumen und andern malerischen Pflanzen lag.

Korneilis van Noorde, schätzbarer Zeichner, Radirer und Holzschneider, dessen Leben 1731—1795 fällt. Aus seinem 32. Jahre sein holzgeschnittnes Selbstbild, ihn darstellend, wie er eine Zeichnung beschaut. Unter seinen geätzten Bildnissen besonders meisterlich sein Jan Visscher. Die sitzende Heilige mit der Palme in der Linken nach dem Eyckischen Bilde der Sammlung Enschedé, gutes Blatt von 1769. Ansicht des Harlemer Marktes, nach Kirche und Rathhaus hin, Blatt in Grossbogen. Stehende Kuh auf der Wiese, rechts ein liegendes Schaf bei einem Korbe, schöne und benamte Radirung. Liegende Kuh vom Rücken gesehen, links eine stehende im Profile, ebenfalls gut radirtes Blatt, mit der Bezeichnung: *C. V. N.* links auf dem Holzstück.

Vinz. v. d. Vinne der Jüngere, lebend 1736—1811. Anfangs Blumen- und Früchtemaler, wandte er sich zur Darstellung viehbelebter Landschaften, die kleinerntheils als Oelgemälde, grösserntheils als Tapetenstücke aus seiner Hand kamen. Letzte werden, nachdem sie ihrer Zeit *Genoege* gethan, den Weg alles Möbels gegangen sein. Dieser Vinzent war der Letzte der Maler- und Aetzerfamilie Vinne, mit dessen Augen sie erlosch.

Isaak de Wit, namhafter Stecher, * 1744 zu Amsterdam, vorgebildet bei J. Louw, ausgebildet bei Philippe Lebas zu Paris, nach der Heimkehr erst zu Utrecht, dann zu Harlem thätig, wo er 1809 verstarb. Er ward der Lehrmeister des ausgezeichnetern Visser-Bender und hinterliess eine Menge Arbeiten, darunter die Monatblätter nach J. Cats (eine Folge lieblicher Landschäftchen mit reicher Staffage) besondern Rang nehmen.

Jan Pieter van Horstock, ein Beiharlemer, geb. 1745 im unfernen Overveen, gebildet zu Amsterdam, erst zu Alkmaer, dann zu Harlem niedergelassen, wo er 1820 noch werkthätig erwähnt wird. Seine Leistungen bestehen in Bildnissen und Kabinetstücken, die in verschiedne Sammlungen niederländischer Privaten übergingen.

Warnaar Horstink, ein Harlemer Kind von 1756, geschult bei Kornelis van Noorde, mehr als Zeichner von Bildnissen und Landschaften denn als Maler bekannt, gestorben 1815.

Jan Pieter Visser-Bender, ausgezeichneter Stecher, durch Geburt und Wirken Harlem angehörend, lebend 1765—1813. Sein erster Lehrer war Horstink, sein zweiter Isaak de Wit v. Amsterdam. Unter seinen malerisch behandelten Blättern finden sich Arbeiten nach *A. van de Velde, P. J. van Os, W. Hendricks, J. Cats* und Andern. Nach eigner Zeichnung stach er die Ansicht vom Harlemer Hauptthor (1809) und zwei Ansichten der Ruine Brederode bei Harlem, welche letzte unvollendet blieben. Einiges hat er mit Isaak de Wit, dessen Bildniss er schön radirte, gemeinsam gestochen.

Wouter Mol oder Walter Moll, wie er hochdeutsch lauten würde, ein Harlemer Kind von 1786, anfangs unterwiesen bei H. van Brussel, 1806 und folgende Jahre in der Schule des Louis David zu Paris, wo er mit raschem Erfolg in der Geschichtmalerei vorschritt. Gegen Ende seines Pariser Aufenthalts, 1813, zeigte er sich mit seinem „sterbenden Epaminondas“ auf der Ausstellung Amsterdams. Nach dem Sturze Napoleons rückgekommen ins Vaterland, studirte er eifrig die ältern Niederländer, vornehmlich im Punkte ihrer vorzüglichen Farbengebung. Diese Studien wurden schon ersichtlich in seinem „sterbenden Wilhelm I. von Oranien“, einem Werke, das 1818 auf der Ausstellung Amsterdams erschien und dann auch zu Brüssel Bewundrer fand, wo es ihm die Aufnahme in die Ehrenmitgliedschaft dasiger Akademie verschaffte. Diesem für tausend Gulden verkauften Werke folgten weitre Geschichtstücke seiner Hand, über welche wir die Fama ziemlich verstummt finden. Man nennt ihn noch als Bildnisser mit dem hergebrachten Zusatz, dass er ein Treffer gewesen.

Jan David Zocher, namhafter Baumeister der Malerstadt, allda geb. 1790.

Sohn eines gleichnamigen Architekten, der für den König v. Holland thätigwar, bereiste er als kön. Pensionär 1810 Frankreich, Italien, die Schweiz und England und wirkte dann im Vaterland, ganz im Sinne des Müncheners Vorherr, als Stadt- und Landverschöner, d. h. als ein Künstler, welcher die Baukunst mit der bildenden Gartenkunst in die schönste Verbindung zu setzen wusste. So preisen ihn denn die Harlemer als den Kunstmann, der ihnen die Stadtumgebung schmacklicher denn je gemacht hat. Anderweite Arbeiten sind seine Pläne zur neuen Börse Amsterdams (1840) und zum Speijkdenkmale zu Egmond. Aehnliche Thätigkeit hat sein Bruder Karel George von Harlem (* 1796) zu Utrecht entwickelt. Dieser ist auch durch Kirchenbauten bekannt: durch eine Katholika zu Utrecht und durch den Neubau der Hoorner Kirche.

Jan Reekers, 1790 geborner Harlemer, vorgebildet bei Horstock, Bauernlandschafter und Bildnisser, auch als Radirer bekannt.

H. Reekers, Maler sogenannter Still-Leben.

Lodewijk Paul Zocher, Sohn Jan Davids, gleich dem Vater zu Harlem wirkender Architekt, der auch als Bauten- und Landschaftmaler blüht.

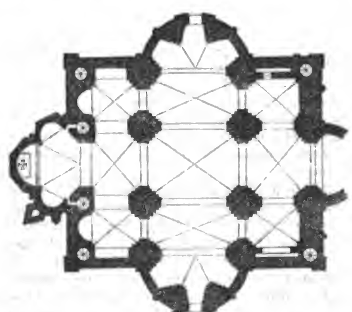
Vandenberg, Thiermaler zu Harlem, dessen Bilder eigenthümlich, voll Kraft und in edlem Stile gehalten sind. Auf der Amsterdamer Ausstellung 1850 war er der ausgezeichnetste Vertreter seines Fachs.

Simon van den Berg, Landschafter zu Harlem, bekannt durch Abendschildrungen.

Elisabeth Koning, Harlemer Blumenmalerin, bekannt durch schaugegebne Stücke in nieder- und oberdeutschen Ausstellungen.

Harlingen, *Haarlingen*, der wichtigste Hafenort der nederlandschen Provinz Friesland, auf deren Westküste an der Nordsee, kanalverbunden mit Franeker, Leuwarden und Gröningen, uns bemerkenswerth seiner alten verfallnen Befestungen wegen, die unterwassersetzbar sind, und der mehren Kunstsöhne halber, welchen dieser Seeort das Leben gegeben. Zu den namhaftern Harlingerkindern zählt der bedeutende Ebenbildner Taco Scheltema (1760—1837), der nach Bereisung des Rheinlandes und Sachsens zu Rotterdam und Amsterdam wirkte.

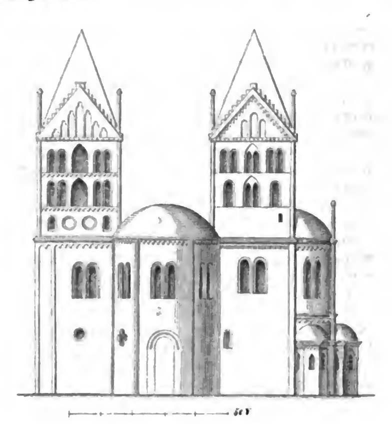
Harlungerbergkirche bei Brandenburg. — Die im Beginne des achtzehnten Jahrhunderts leider zerstörte Marienkirche auf dem Harlungerberge bei Br. war ein Ziegelbau, der nach ziemlich sicherer Tradition in die Zeit von 1136—42 hinaufreichte, aus welcher Zeit wenigstens die untern Theile herrührten. Diese Zeitstellung erlaubt den Bau an die Spitze der dem Ziegelbaukreise angehörenden markbrandenburgischen Architekturen des Mittelalters zu stellen. Er datirt so um wenige Jahre früher als die noch vorhandne Klosterkirche zu Jerichow, welche (mit Ausnahme des Thurmbaues, der Chorseitenkapellen und andrer Zusätze) in die Jahre 1147—52 reicht.



Einige Abbildungen auf Gemälden aus der Zeit vor ihrer Zerstörung und ein kleines Modell, das vielleicht erst nach jenen Abbildern gefertigt ist, belehren uns einzig darüber, wie die Harlungerbergkirche gestaltet war. Sie vergegenwärtigen uns dieselbe in den Jahren, wo sie ihrem Verfalle schon entgegenging; über das architektonische Detail aber, welches für Bestimmung der Bauzeit vorzüglich bedeutend ist, lassen uns diese Darstellungen im Dunkel.

Die quadratische Anordnung des Grundrisses mit ihren vier

Thürmen und vier Apsidenvorlagen steht in der Geschichte der deutschen Kirchenbauten des Mittelalters einzig da, so dass sie immer noch genug an morgenländisch-byzantische Bauformen erinnert, wennschon die in den Abbildungen so auffälligen Halbkuppeldächer der Apsiden ursprünglich wol, wie anderwärts, mit gewöhnlichen Dächern überdeckt waren. Vier Pfeiler schlossen in den vier Ecken kleinere Quadrate ab, welche oberhalb vier Thürme trugen. So gaben sie dem Mittelraume die Form des griechischen Kreuzes, welches an drei Seiten mittels einfacher Halbkreistribunen, an der vierten östlichen mittels einer ähnlichen Tribune geschlossen ward, welche in ihrer untern Hälfte aus drei kleinen Apsiden bestand, die eine äussere vielseitige mit der innern runden Form verbanden. — Kurfürst Friedrichs II. Stiftungsurkunden des Schwanenordens von 1440 und 1443 nennen den letzten Wendenkönig Heinrich oder Pribislaw als den Erbauer dieser Kirche, wonach sie in die Zeit zwischen 1136, wo er getauft ward, und 1142 oder 43, wo er starb, fallen würde. Ihrer geschieht erste urkundliche Erwähnung im J. 1165, wo sie samt der Brandenburger Gotthardskirche dem dasigen Domkapitel durch Bischof Wilmar bestätigt ward.



Dass die Harlungerbergkirche nicht völlig in einer und derselben Zeit erbaut worden, ersieht man daraus, dass einzelne Theile, wie der Obertheil der Thürme und gewiss auch einige, wenn nicht alle Gewölbe des Innern, den Spitzbogen zeigten. Nur die untern Theile der Kirche, welche den Rundbogen aufwiesen, würden dem Baue des Pribislaw angehören können, während die spitzbogigen Zusätze jedenfalls erst dem 13. Jahrh. zukommen. Für die Formenausbildung der kirchlichen Backsteinbauten jener Zeiten bietet die Kirche, wie wir sie durch die Abbilder kennen, kein besondres Moment. Auch an den rundbogigen Theilen des Baues erkennen wir keine andre Eigenthümlichkeit der Ziegelarchitektur als die Anwendung der Lissenen, die unter dem Gesimse durch Rundbögen verbunden sind, — eine tektonische Form, die im Ziegelbau noch in der Mitte des 13. Jahrh. ebenso vollständig erscheint wie in der Mitte des 12. Jahrhunderts. — Abbildungen des verschwundnen Baudenkmals bei Minutoli [Denkmäler in den Brandenburgischen Marken, Lief. 2], in Stillfrieds Schrift über den Schwanenorden [1846] und in Kallenbachs und Schmitts kristlicher Kirchenbaukunst des Abendlandes [1850]. Vergl. noch Kuglers Bemerkungen in dessen Handbuch der Kunstgeschichte und Quasts beiläufige Anführung der Harlungerin in dessen Karakteristik des ältern Ziegelbaues in der Mark Brandenburg [Aufsatz im Deutschen Kunstblatt 1850].

Harmonia, Tochter des Kriegsgottes und der Liebgöttin, göttlich verehrt zu Theben. Als Athene dem Kadmos die Herrschaft über Theben zuwies, gab Zeus demselben die Harmonia zum Weibe. Alle Götter erschienen in der kadmeischen Burg zur Hochzeitfeier. Kadmos gab der Harmonia zum Brautgeschenk ein Gewand (Peplos) und ein zierliches Halsband, das er von Hefästos oder von der Europa erhalten.

Nach andrer Sagenschreibung war Harmonia nicht Tochter des Ares, sondern des Zeus und der Elektra auf Samothrake. Dahin kam Kadmos, der nach Empfang der samothrakischen Weihen sich der Harmonia vermählte. Auf dortiger Hochzeit, woran die Götter theilnahmen, schenkte Demeter das Getreide, Hermes die Leier, Athene ein Halsband, ein Gewand und Flöten. In der Sage, welche die Hochzeit nach Theben verlegt, singen bei der Feier Apollo, die Chariten und Musen. Das von Hefästos gefertigte Halsband lassen die Erzähler auch durch Afrodite schenken. Dies verderbliche Halsband ward nachmals von Polyneikes, an den es durch Erbschaft gekommen, der Erifyle gegeben, damit sie ihren Gemahl Amfiaraos zum Zuge gegen Theben berede. Durch Alkmäon, Sohn der Erifyle, kam es an dessen Gemahlin Arsinoë, dann an deren Brüder Agenor und Pronoos, welche den Alkmäon, der das Halsband und den Peplos der Harmonia seiner zweiten Gemahlin Kallirrhoë bringen wollte, ermordeten. Diese That ward an den Fegiden, als sie als Weihschenker auf dem Wege nach Delfi begriffenwaren, durch die Alkmäoniden Amfoteros und Akarnan gerächt, welche nun Band und Gewand nach Delfi brachten, um Beides im Heiligthum der Athena Pronoia niederzulegen. Auch hier noch war jenes hefästische Halsband der Harmonia unheilwirkend. Phayllos der Tyrann raubte das vulkanische Prachtband, um seine Buhlin, das Weib des Ariston, damit zu schmükken. Diese trug es, bis ihr jüngster Sohn im Wahnsinn das Haus anzündete, worin sie samt ihren Schätzen verbrannte. — Darstellungen der Harmonia, der thebischen Halbgöttin, sind nur muthungsweis im Vorrath antiker Bildungen herauszufinden. Ein durch Abb. bekanntes, erdgebranntes Brustbild, das man zu Syrakus gefunden, ist von Panofka mit Rücksicht auf das zierliche Halsband und die Kabirenköpfe, die anstatt der gewöhnlichen Knöpfe oder Spangen als Festhalter des Gewandes auf den Schultern sichtbarsind, für ein Bild der vergötterten Harmonia erklärt worden.

Harmonie der Sfären. — Ueber die Lehre und Ueberlieferung von der Sfärenharmonie wie über die dahin gehörigen Kunstdenkmale giebt besten Bericht Ferdinand Piper in seiner *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst* (Weimar 1851), im ersten Abschnitt der zweiten Abtheilung dieses Werks. Wir begnügen uns also, den Lusttragenden für jene Sublimität — Pipers 48sten Paragrafen zu empfehlen.

Harmonillus, eine mythische, durch die Verwandlung in den Zitronenbaum bemerkenswerthe Gestalt. Zu den Darstellern der Verbaumung des Harmonillus zählt *Andrea Sacchi.* Stich nach dem Sacchischen Bilde von Kornelis Bloemaert (in Ferrari's Hesperiden).

Harms, Joh. Oswald, ein Hamburger Maler und Aetzer aus der Neige des 17. Jahrh., der Rom gesehen und besonders die Werke des Salvator Rosa studirt hatte, mehr bekannt durch seine bautenlandschaftlichen Aetzungen als durch Gemälde, gestorben 66jährig 1708 in der Vaterstadt. Von ihm erschienen acht radirte Blätter in Acht mit dem Titel: *Alcune inventatione de Ruini et Architectura. Desegnato et fato aqua forta da Giov. Osvaldo Harms* 1673. Eine andre Folge von acht malerisch radirten Blättern, in gr. Querbogen, Landschaften mit Architekturen und Figuren enthaltend, schmückt die *Durchlauchtigste Zusammenkunfft bei Herrn Johann George dem Andern in Dero Residenz und Hauptvestung Dresden im Monat Februario des MDCLXXVIII. Jahres,* ein festebeschreibendes Werk mit vielen Kupfern, welches zu Nürnberg 1680 „durch Gabriel Ttzschimmern herfür gegeben und zum Druck befördert worden." Vergl. Rud. Weigels Katalog, Nr. 17,475. — Ein jüngerer Harms, Anton Friedrich, war trefflich als Maler todten Geflügels, als welchen man ihn in dänischen Sammlungen kennenlernt. Eins seiner gelungensten Stücke, todten Hahn nebst todter Taube, benamt und datirt 1735, sah man in der Buggeschen Samml. zu Kopenhagen. Bekannter ist dieser Harms als Autor der *Tables historiques et chronologiques des plus fameux peintres anciens et modernes,* welche 1742 zu Braunschweig erschienen.

Harmsdorf, D., Edelerzarbeiter des 17. Jahrh., der wahrscheinlich zu Dresden blühte. Von ihm zeugen noch in fürstlichen Kunstkammern einzelne tüchtig historiirte Silberplatten. Eine vorzügliche Platte dieses Silberarbeiters, mit der Darstellung des Georgenkampfes, wird neben ähnlichen Historienplatten Daniel Kellerthalers in Dresdens grünem Gewölbe bewahrt. Bei Nagler und Andern finden wir den Harmsdorf mit keiner Silbe erwähnt.

Harnasch, älterer Wortlaut für Harnisch. So hiessen denn auch die Verfertiger der Rüstanzüge — die Harnaschmacher.

Harnisch, der aus Mittelalterzeiten herrührende Ausdruck für Rüstgewand, für den gesammten schützenden Leder- und Eisenanzug eines Kriegers (Ritters) mit Ausnahme des Helmes. In den frühmittelalterlichen Sprachdenkmalen der deutschen Stämme heisst das Streitgewand, das Ring- oder Schuppenhemd, fast

immer die **Brünne**, welches Wort noch in Dichtungen des 13. Jahrh. klingt, dann aber aus dem Sprachgebrauche ganz verschwand, nachdem **Harnasch** als mehrbesagender Ausdruck gäng und gebe geworden.

Die Entwicklung der Harnischtracht reicht hoch hinauf in vorkristliche Zeiten. Den Gebrauch des Schuppenpanzers und metallner Beinschienen (sowie des metallnen Helmes und Schildes) finden wir schon im alten Testament erwähnt, im ersten Buche Samuelis, Kap. 17, V. 5 u. 6. Homer, acht Jahrhunderte vor Kristo, gedenkt des Wamses mit nebeneinander auf Stoff gehefteten Kettchen.

Iliade V. 113 heisst es:

Hell durchspritzte das Blut das Kettengeringel des Panzers.

Iliade XXI. 31 aber:

Band dann die Hände zurück mit wolgeschnittenen Riemen,
Welche sie selbst getragen um ihre beketteten Panzer.

Später spricht Polybius († 122 vor Kristo) vom uralten geketteten Wams, vom Kettenharnisch. Mehre vielangeführte Stellen des Virgilius († 19 nach Kr.) sind durch irrige Auslegung und falsche Uebersetzung zu Beweisen genommen worden, dass die Alten klassischer Zeiten schon das Drahthemd, wie es im Mittelalter rollespielt, gekannt und gebraucht hätten. In verbesserter Uebersetzung, die wir dem in der Geschichte des Rüstwesens gewiegten Fr. v. Leber verdanken, sprechen diese Stellen lediglich für den Brauch des Schuppenpanzers.

Aeneide III. 467.

[*Loricam consertam hamis auroque trilicem.*]
Auch den Harnisch geschuppt und verhäkelt mit dreifachem Goldring.

Aeneide V. 259.

[*Laevibus huic hamis consertam auroque trilicem*
Loricam etc. etc.]
. . . . *den Harnisch*
Mit geglätteten Ringlein verkettet und dreifachem Goldstreif.

Aeneide VII. 639.

[. . . . . . . *clipeumque auroque trilicem*
Loricam induitur etc.]
Und er fasset den Schild, den dreifach goldstreifigen Harnisch.

Aeneide IX. 705.

[*Phalarica . . . . . quam nec duo taurea terga*
Nec duplici ***squama*** *lorica fidelis et* ***auro***
Sustinuit.]
Aber den Speer, den nicht des Stieres zwiefache Rückhaut,
Nicht die gedoppelte Schupp' und das Gold des schützenden Panzers
Aushielt . . . . .

Aeneide XI. 770.

[*Spumantemque agitabat equum, quem pellis ahenis*
In plumam ***squamis auro conserta*** *tegebat.*]
Lenkend den schäumenden Gaul den ***Gefiederten****, denn ihn bedeckten*
Eherne Schuppen auf Leder, mit goldigen Ringlein verbunden.

Es versteht sich, dass hier metallne **übergoldete** Ringlein gemeint sind, denn aus reinem Golde wären sie zu schwach gewesen, und der Sinn meint hier Metallschuppen, die auf Leder genäht und durch drei metallvergoldete Ringlein aneinandergeheftet (*consertae*, gekettet) waren. Wenn Virgil sagt: *lorica nec squama nec auro sustinuit phalaricam*, so muss das Gold wol nicht in zarten Streifen diese Schuppen geschmückt haben, weil es hier alternativ gesetzt ist; wenn aber die *pellis auro conserta* ist, so laufen wiederum nicht dünne Goldstreifen über die Schuppen, sondern **mit dem Golde**, d. h. mit vergoldetem Drahte, sind die Schuppen befestet.

Tacitus zu Anfang des 2. Jahrh. nach Kr. erzählt von Metall- oder Lederschuppenharnischen der Römer, Justinus im 3. Jahrh. von den gefiederten Harnischen der Parther. (***Taciti*** *Hist. I. c. 79. Id principibus et* ***nobilissimo*** *cuique* ***tegmen ferreis laminis aut praeduro corio consertum****, ut adversus ictus impenetrabile, ita impetu hostium provolutis inhabile ad resurgendum. —* ***Justini*** *Hist. l. XLI. c. 2. Munimentum ipsis* [*Parthis*] *equisque* ***loricae plumatae*** *sunt, quae utrumque toto corpore tegunt.*) **Arrian**, der um Mitte des 2. Jahrh. n. Kr. schrieb, sagt in seiner Taktik: „Zu einer vollständigen schweren Rüstung gehört auch der Helm, ein Paar **Beinschienen, wie bei den Althellenen**, und **Harnische** (Thorakes), **die entweder aus Schuppen oder aus kleinen eisernen Ringen zusammengesetzt sind.**“ Weiterhin schreibt derselbe

Bithynier, der als Präfekt Kappadokiens selber im Römerheere gestanden: „die römischen Reiter führen zum Theil Spiesse, einen eisernen Helm und einen Brustharnisch aus Kettchen geflochten.“ Beide Stellen zeugen dafür, dass die damaligen Römer entweder theilweis das uralte Kettenwams trugen oder eigentliche Ringhemden zu tragen begannen, jenes Rüstgewand, dessen damals noch neue Erfindung eine gallische war (Varro wenigstens schreibt sie den Galliern zu) und das einige Aehnlichkeit hatte mit dem was wir Panzer nennen. In frühern Römerzeiten hatte der Brustharnisch aus verschiednen Stoffen (Leinwand, Leder und Bronze) bestanden; erst in Spätzeiten ward auch Eisen dazu verwendet. Endlich schreibt der zu Ende des 4. Jahrh. seine Lehre von der Kriegskunst entwerfende Vegetius, dass die römischen Krieger bis zu Zeiten des Gratianus (gest. 383 n. Kr.) mit den Leib, Arme und Beine schützenden Schuppenpanzern und Helmen bedeckt waren.

Es klingt sonderbar, doch ist es erwiesen, dass die Leinwand bei den Harnischen der alten Welt eine bedeutende Rolle spielte, wie sie auch manchmal noch bei denen des Mittelalters bestandmachte. Laut Plutarch pflegte Alexander der Grosse eine leinene Lorika zu tragen. Aehnliche trugen (laut Homer, Herodot und Polybius) die hellenischen Helden. Durch Diodor wissen wir, dass der athenische Feldherr Ifikrates, der sich im böotischen oder korinthischen (395—387 vor Kr.) und im thebanischen Kriege (378—362) auszeichnete, bei seiner Einführung neuer Bewaffnung und Taktik die leinenen Brustharnische den erzenen vorzog und damit seine Söldner ausstattete. Livius belehrt uns, dass die Samniter eine ganze leinene Legion [*legio linteata*] besassen und dass der Leinenharnisch auch bei den Iberern (den Urvätern der heutigen Basken) und wol bei den Keltiberern überhaupt — sittewar. Unter Caracalla gab es eine Gattung Soldaten, die sogen. Alexandriner, welche mit Brustharnischen von dreifacher Leinwand gewappnet waren. Vom Kaiser Galba sagt uns Sueton: *loricam tamen induit linteam.* In vereinzelten Fällen erscheint der Leinenharnisch selbst noch im Mittelalter. So trug, laut Notat eines byzantischen Spätschriftstellers, Kaiser Konrad, der ohne Schild focht, einen so festen leinenen Harnisch, dass kein Pfeil durchzudringen vermochte.

Als das Germanenthum zur Weltherrschaft gelangte, dauerten theilweis die in der alten Welt beliebt gewesnen Harnischtrachten noch fort. Seit Beginn des Mittelalters sehen wir allgemeiner aufgenommen und weiter ausgebildet das Ringelhemd, das schon als gallisches Kriegerhemd bekannt gewesen; auch ward im frühern Mittelalter das Schuppenhemd beliebt, jenes (gleichviel ob aus gesottenem Leder oder von Horn oder Metall gefertigte) Rüsthemd, über dessen parthischen, römischen oder dazischen Ursprung man sich streiten mag. Die bedeutendste Rolle verblieb in romantischen Zeiten dem Eisenhemd, d. h. dem Draht- oder Ringhemd, welches fast das ganze Mittelalter hindurch die vorzüglichste Körperwappnung der Krieger war. Diese kriegerische Schutzhülle war bereits in vorkristlicher Zeit aufgekommen, denn der wissensreiche Marcus Terentius Varro, der Seeheld des Pompejus, der Freund Cicero's und nachmalige Staatsbibliothekar des Augustus, berichtet davon in seinem Sprachwerke mit den Worten: *Lorica a loris, quod de corio crudo pectoralia faciebant, postea succuderunt Galli e ferro sub id vocabulum, ex annulis, ferream tunicam.* Das heisst: „der Ausdruck *lorica* kam von den Riemen, weil man die Brustharnische sonst aus rohem Leder machte; später verstanden die Gallier unter selbigem Wort den Eisenharnisch, den aus Eisenringlein gefertigten Waffenrock.“ Ist nun hiemit der Gebrauch von Ringhemden bei den Galliern vor Zeiten unsrer Zeitrechnung erwiesen, so lässt uns doch der varronische Passus unklar über ihr Gewebe; man wird wol am Besten thun, dabei an einfache Ringhemden, d. h. an solche mit nebeneinander aufgenähten Ringlein zu denken.

Die völlige Ausbildung des Ringhemdes zum Panzerhemd mag ins 12. Jahrh. fallen. Gewissen Spuren nach scheint man damals schon, wenn auch selten, ganze Röcke aus Stahlringen gewirkt zu haben. Ein solcher Ringelrock konnte freilich bei der damaligen Seltenheit des Eisendrahtes und der ebenso mühsamen als kostspieligen Arbeit wegen nur wenigen Reichen dienen. Die Panzerhemden, die wir noch in unsern Rüstkammern vorfinden, reichen allsamt schwerlich über das 14. Jahrh. hinauf. Bis zu diesem Jahrhundert war die Fertigung des Eisendrahtes eine viel zu mühsame und kostbare, da alle Arbeit noch mit dem Hammer geschehen musste. Solche Arbeiter trugen noch den Namen der Drahtschmiede. Um Mitte des 14. Jahrh. aber werden, zuerst zu Augsburg und Nürnberg, neben den Drahtschmieden auch die Drahtzieher genannt, in welche Zeit also die Erfindung des Drahtzuges und die Verfeinrung des bis dahin höchst massiv gemachten Eisendrahtes fällt.

Vom achten bis Ende des elften Jahrh. herrschte das einfache Ringhemd, bestehend aus Leder- oder Zwilchwams mit nebeneinander aufgenähten Eisenringlein. Im Hildebrandsliede des 8. Jahrh. heisst es: *Sohn und Vater besorgten ihre Rüstungen, bereiteten ihre Schlachtkleider, gürteten ihre Schwerter, die Helden, über die Ringe.* Im Bëowulf, dem angelsächsischen Gedicht des 8. Jahrh., ist öfter von Ringpanzern die Rede, ja aus gewissen Stellen wäre, wenn man der Ettmüllerschen Uebersetzung vertrauen darf, für damals schon auf Ringgeflecht zu schliessen, nicht als ob es bereits herrschend gewesen, doch dass die Erfindung schon dagewesen.

Vers 323:

— — — die Kampfbrünne glänzte,
die harte handgeflochtne, der helle Stahlring
der Sarvat klang.

Vers 554:

wider die Grimmen da mein Guntgewand,
das harte handgewirkte, mir Hilfe gewährte;
das Brünngeflecht die Brust mir hüllte,
das goldgeschmückte.

Vers 1454:

— — — sich gürtete Beowulf,
der Earl, das Eisenkleid, nicht ums Alter sorgend;
die Hiltbrünne, die handgeflochtne,
die schmeidige, schmuckziere — — —

Vers 1516:

— — — die Heerwat ihn schirmte,
dass sie die Ferchhülle nicht durchfahren konnte,
das gestrickte Streithemd.

Die Stelle V. 965 im Waltharius, dem von den zeitgenössischen St. Galler Mönchen Geraldus und Eckehard (zwischen 920—40) lateinisch verfassten Gedichte von Walter v. Aquitanien, deutsch lautend:

Trotzte das Schmiedwerk nicht ihm durch die gehärteten Ringe,
Dann wol hätte das Holz, das dicke, durchdrungen die Därme.
[*Et nisi duratis wielandia fabrica giris*
Obstaret, spisso penetraverit ilia ligno.]

bezeugt ebensowol die Ringharnischtracht für das 10. Jahrh., als die unschätzbare Tapete von Bayeux selbe für die Zweithälfte des 11. Jahrh. bewahrheitet. Auf diesem Kunstwerke zeigen die Ringhemden noch ihre Ringlein nebeneinander aufgenäht.

Vom neunten bis Mitte des dreizehnten Jahrh. trug man ferner das geschobene Ringhemd, auf welchem wagrechte Reihen von Eisenringen herumliefen, deren jeder Folgende halb auf den frühern genäht war, mit der Vorsicht, dass wechselnd die eine Reihe gegen rechts, die folgende gegen links emporstand. So konnte kein Hieb verfangen. Jeder Ring war oben und unten angeheftet. Später suchte man die Nähte durch übergenähte Lederstreifen zu decken, wodurch der „lederstreifige Ringharnisch" entstand.

Vom zehnten bis Ende des zwölften Jahrh. war neben dem einfachen und geschobenen Ringhemd auch das Schuppenhemd mit schindel-, fischschuppen- oder rautenförmigen Blättlein beliebt. [*Brigantine en carré, en écailles ou en losanges.*] Ja diese Schutzkleidung, die den Ritter vom Hals bis zur Sohle einhüllte, dauerte theilweis noch im dreizehnten Jahrhundert fort, wie die Grabsteine der englischen Tempelritter und andre ritterabbildende Denkmale jener Zeit genügend darthun. Auf einem pommerschen Siegelbilde von 1170 (mitgetheilt in Vossbergs Siegeln des Mittelalters von Polen, Litthauen, Schlesien, Pommern und Preussen, Berlin 1854, Taf. 20) erscheint diese Bepanzerung so gründlich hüllend, dass sie sich sogar um den Kopf des damit Bekleideten erstreckt. Sie lässt da nur das Gesicht frei und schliesst sich so in diesem Beispiel einem gedrückt kegelförmigen Helme mit vorstehendem graden Nasal an.

Es gab drei Arten des Schuppenhemds, deren jede die Schuppen entweder schindelförmig oder zungenförmig oder rautenförmig besass. Es waren entweder Lederschuppen oder Hornschuppen oder endlich Metallschuppen, welche mit Ochsensehnen aufgeheftet (aufgenäht) ein ledernes oder leinenes Wams bedeckten. Das Lederschuppenwams, von starken Stücken gesottenen Leders, war nicht allgemein üblich; auch ward das Hornschuppenwams zwar im Kriege gebraucht, doch nicht allgemein getragen. Im Jahre 1115 trug eine Schar im Heere Kaiser Heinrichs



(*Kaiser Otto I.* [936—973] *in Rüsthemd und Mantel.*)

des Fünften undurchdringliche Harnische von Horn. Im Waleis (Wigalois) wird des hörnenen Kriegshemdes in der Erzählung vom Roass gedacht, von dem es heisst, dass er ausser dem Halsberge auch eine Brünne anhatte aus breiten Hornplatten, die mit vielen in Gold gefassten Edelsteinen verziert gewesen. Die Stelle lautet V. 7371 ff.:

Ein brünne het er an geleit
Uber einen wizzen halsperch.
Daz was heidenischez werch
Von breiten blechen hurnin;
Mit golde waren geleit dar in
Rubin und manec edel stein,
Der glast da wider einander schein,
Saffire und berillen.

Im Gedichte vom König Rother (*Kuninc Ruother*), dessen ursprünglich niederrheinischer Text schon im 12. Jahrh. hochdeutsche Ueberarbeitung erfahren hat, wird ebenfalls des Hornwamses gedacht in der Stelle von Vers 4264:

Erwin rande ir einin an
Unde selocht den selven valant
Durch sin hornin gewant
Von der aslin biz an den sadel.

Derlei Harnische wurden um den Leib geschnürt. So heisst es z. B. im Nibelungenliede, als sich die Burgunden vor dem Kirchgang rüsten:

Do naeten sich die recken in also guot gewant...

Sicher hatte der als der Hörnene bezeichnete Siegfried keine Hornhaut, sondern eine Hornbrünne, und seine Verwundbarkeit auf dem Rücken erklärt sich nicht durch das Ankleben des Lindenblatts, sondern durch die löslichen Schnürriemen, welche

über Rücken liefen. — Wie das Leibwams, so wurden auch die Hornschuppenröhre der Beine geschnürt.

Bei dem Metallschuppenwams (*brigantine*) hatte jede Schuppe vom Loch bis zum Rand eine Rinne, d. h. sie war nach dem Schlosserausdruck „ins Gesenk geschlagen“, damit die Ochsensehne, wodurch sie angenäht worden, sich nicht abreibe.

Vom elften bis Ende des dreizehnten Jahrh. ward mehr in Frankreich und England, seltner in Deutschland, das Scheibenhemd getragen, ein Lederwams mit aufgenähten Metallscheiben oder Metallbuckeln. Häufig zeigt sich diese Harnischart auf der Tapete von Bayeux. Wie das Hemd, so bestanden auch die Scheibenhosen aus Leder, worauf die Scheiben mittels Ochsensehnen genäht waren. Die Scheiben dieser Harnische, deren man sich besonders im 11. Jahrh., doch theilweis noch lange nachher bediente, waren entweder glatte oder kugel- oder rautenförmig getriebene.

Wie uns die den Erobererzug Wilhelms von der Normandie darstellende Tapisserie von Bayeux (das Stickwerk der Königin Mathilde) über die Harnischtracht des 11. Jahrh. belehrt, so macht uns mit den Ritterhüllen des 12. Jahrh. der *Hortus deliciarum* bekannt, jene berühmte Bilderhandschrift der Strassburger Bibliothek, welche durch Aebtissin Herrad von Landsperg 1159—75 entstanden ist. In den Miniaturen dieses Herradischen Hortus tragen die Krieger einen Harnisch aus eisernen halb aufeinander genähten Ringen, mit eben solchen bis an die Hände fortlaufenden Aermeln. Dies Ringwams fällt auf die Knie als eine vorn und hinten etwas gespaltne Schürze. Am Obertheil ist eine runde Kapuze, die über den Hinterkopf so, dass das Gesicht freibleibt, gezogen wird, oder auch auf die Schultern herabhängt. Ueber dieser Eisenkapuze aus Ringheftwerk sitzt dann der eiserne Sturmhut. (Solche Kapuze oder Ringkappe, welche unter dem Helme als Theil des Panzerhemdes getragen ward, wird schon im angelsächsischen Gedichte vom Bëowulf erwähnt, wo sie die Hafela heisst. Vergl. Heinrich Leo's Bëowulf, Halle 1839, S. 92 ff.) Ebenso geflochtne Handschuhe schützen die Hände. Sie sind entweder besonders abzunehmen, oder der Aermel läuft in solche aus, und die Hand hat an der Innerfläche ein Loch, um im Fall des Bedarfs mit der Hand herauszuschliefen. Die Beine sind mit ebenso geflochtnen engen, aneinander und unter dem Ringschurz fortlaufenden Eisenhosen (oder langen Strümpfen) bedeckt. Eine merkwürdige Erscheinung dabei ist das Aufhören des Ringgeflechts an der Hinterseite der Beine und Fusssohlen, wobei die Eisenhülle an verschiednen, handbreit entfernten Stellen zusammengeheftet (geschnürt?) scheint, — entweder weil man mit dem kostspieligen Ringheftwerk nur die Vorderblössen decken wollte, oder weil das An- und Ausziehen erleichtert werden sollte. [Noch ältere Sitte war, nur das eine Bein mit Ringharnisch zu schützen, weil das andre der lange Schild deckte. Ein riesiges Hochbild neben dem Mailänder Domportale zeigt diese Tracht in der Darstellung des Paladins Roland mit dem Flammenschwerte Durendal. Der Roland, neben welchem der Waffengefährte Olivier steht, hat hier nur das linke Bein im Ringharnisch. Dass schon die römischen Krieger nur ein Bein mit Schiene schützten, ist durch Autorenstellen wie durch Bildwerke bekannt.]

Vom dreizehnten Jahrh. an erscheint der Korasin, eine eigene Art des Schuppenwamses, welche mit dem *ghiazzerino* der Italiäner und dem *jazerin* der Franzosen in eine Klasse gehört. Der Korasin zeigte den bunten Stoff mit den Nieten auswendig, während seine Blechschuppen inwendig lagen. Die Schuppen dieser Harnischart hatten bei den Deutschen, Italiänern, Franzosen und Engländern die verschiedensten, mitunter höchst zierliche Formen. Diese minder beweglichen Harnische nützten sich aber schnell ab und waren schwer auszubessern, welche Umstände die Verbreitung des Korasins nicht sehr förderten.

Vom dreizehnten bis über Beginn des vierzehnten Jahrh. dauerte die Herrschaft des lederstreifigen Ringharnisches, jener ebenso unschönen als unbequemen Ritterhülle, welche als Verböserung des geschobenen Ringhemdes übergenähte Lederstreifen zeigte, womit die Heftungen der Eisenringe gedeckt werden sollten. Die Bilder der Minnesingerhandschrift zu Paris, 1310—20 entstanden, zeugen dafür, dass der gestreifte Ringharnisch häufig bei Turnieren getragen ward.

Das vollendete Ringgeflecht, das eigentliche Panzerwerk, mag schon in der Neige des 12. Jahrh. bestanden haben, wie es durch Dichterstellen wahrscheinlich gemacht wird; doch wird es in bildlichen Denkmalen erst zu Anfang des 13. Jahrh. sichtbar, während in Urkunden erst Ende dieses Jahrh. davon die Rede ist. Im zwölften Jahrhundert bereits finden wir den Ritter *von den vuozen unz an houbtes dach* in Eisen steckend, und nicht grundlos ist die Meinung, sein Ring-

hemd sei schon Panzerwerk gewesen, d. h. jeder Ring habe die vier nächsten aufgenommen wie bei den noch vorfindlichen Panzerhemden. Im Kudrun heisst es:

sin swert der degen schiere von der siten bant.
do schutte er sin gewâfen in des schildes rant.

Im Iwein, des Hartmann von der Aue letztem Romangedicht um 1203:

min harnasch was ze swære
daz ichz (nit) gende enmohte tragen,
nu waz mac ich iu mere sagen,
wan ich schuttez abe unt gienc dan.

Im Waleis des Wirnt von Gravenberg:

den helm man im abe gebant;
selbe schuotter sin isen gewant
in sinen schilt zuo im da.

In diesen Stellen kann nur ein gelenkes, leicht bewegliches Panzerhemd gemeint sein, kein steifes starres Ringhemd. Nur in Betracht der Beschaffenheit des Panzerhemdes liess sich der Ausdruck wählen: den Harnisch abschütten. Bei den leicht beweglichen Ringen des Panzerhemds, die gleich Körnern in sich zusammensinken, konnte allerdings das Abthun und Hinwerfen desselben als ein Ab- und Hinschütten bezeichnet werden, vergleichweise wie Getreide in die Mulde geschüttet wird. — Je mehr wir uns dem Ende des 13. Jahrh. nähern, desto stärker erwächst durch Stellen bei Dichtern und Kronisten jener Zeit die Wahrscheinlichkeit damaliger Ausbildung des panzerhemdlichen Ringgeflechts zur Gewissheit. So heisst es z. B. in der Ritterfahrt des Michelsbergers, die etwa 1280—1300 anzusetzen:

dareb im schone wart angeleit ein silberwizzer halsperk,
daran lag meisterliches werk von kleinen sarringen.

Sarringe sind Stahlringe; das meisterliche Werk aber aus solchen kleinen Ringen wird nicht als bloses Heftwerk von Stahlringen auf Stoff (das frühere Ringwerk der Sarwirker, welche einfache und geschobene Ringhemden sowie lederstreifige Ringharnische besorgten), sondern als eigentliches Ringgeflecht zu verstehen sein, und zwar als eine zierliche kunstvolle Arbeit dieserart, als feines Panzerwerk. Deutlicher spricht davon das *Chronicon Colmariense*, welches erzählt, dass der Gegenkönig Adolf (um 1298) viele mit Panzern bekleidete Ritter hatte; der Panzer aber, setzt der Kronist hinzu, sei *vestis ex circulis ferreis contexta*, eine aus Eisenringen zusammengewirkte Hülle. Auch hatten die Schlachtrosse der Adolfischen Ritter eine Panzerdecke, eine aus Knüpfwerk von Eisenringen bestehende Decke. (*Dextrarii fuerunt cooperti coopertoriis ferreis, i. e. veste ex circulis ferreis connexa.*)

Solange der Draht aus freier Hand mit dem Hammer gearbeitet werden musste, *blieb* er kostspielig, daher der Panzer aus solchen Drahtringen nur eine Tracht der Vornehmen abgeben konnte. Um 1306 aber erfand Bürger Rudolf zu Nürnberg die Kunst: den Eisendraht ganz rund und gleich, in jeder beliebigen Dicke, als Faden zu ziehen, welche Erfindung natürlich den Draht zugleich schöner und billiger und die Fertigung der Panzerhemden allgemeiner machte.

Mitte des 14. Jahrh. erscheint das Panzerwerk als allgemeine kriegsmännische Tracht. Die Limburger Kronik besagt *ad annum* 1350: „In dieser Zeit vergingen die Platten*) in diesen Landen, und die reisigen Leute, Herren, Ritter, Knechte und Bürger, führten alle Schaubenpanzer (Panzerhemden) und Hauben (Sturmhauben).“

Mit dem Panzerhemd (*cotte de mailles*) und den Panzerbrüchen, nämlich ener Art, welche noch häufig in Zeughäusern und Waffensammlungen gefunden

*) Es muss bemerkt werden, dass die hier als abkommend erwähnten Platten, welche einen heil des Harnisches vor der Brust bildeten, keine Eisenplatten aus einem Stück waren, ndern aus mehren Stücken (Blechen) bestanden. Schon Ulrich v. Lichtenstein ist mit r Platte gewaffnet. Im Gesteche bei Wien trifft ein starker Speer seine Brust so, dass derselbe ihm urch die Platte drang. Häufig findet sich der Ausdruck in der Reimkronik Ottokars v. Hornek. In der Ritterfahrt Johanns v. Michelsperg (1280—1300) ist die Platte, welche der Ritter im Turniere vor Paris trägt, so deutlich beschrieben, dass kein Zweifel übrigbleibt.

Ein plate meisterlich beslagen:
Solde si ze strite han getragen
Her Wigelevs der kune man,
Do er den argen wurm Phetan
Durch Larien willen ersluk,
Si were meisterlich genuk
Geworcht von richen plechen.

wird, zeigt sich die Drahthülle des mittelalterlichen Kriegers auf ihrer Gipfelhöhe. Nur jenes vollendete ringwerkliche Drahtgewebe, wobei jeder Eisenring (Stahlring) vier andre aufnahm, hiess Panzerwerk. Dabei bleibt beachtenswerth, dass bei Panzerhemden von Mitte des 14. Jahrh. nur jeder zweite Ring vernietet ist, wogegen bei Drahthemden des 15. und 16. Jahrh. jedes Ringlein seine Vernietung hat. Man findet Panzerhemden, deren Ringe beidseit rund sind, und wieder andre, bei welchen die eine Seite jeden Ringes ins Gesenk geschlagen ist. Bei letzten ist in der Regel die runde Seite sämmtlicher Ringe nach innen gewendet. Sämmtliche Nietköpfchen aber der vielen tausend Ringlein sind immer nach aussen gekehrt. Fürwahr, mühsam und langwierig lässt sich solche Arbeit denken, und doch wird man annehmen können, dass die geübten Panzermacher, die Panzierer, ihre Arbeit ebenso flink machten, wie heutzutage die Kinder in einer Nadelfabrik. Wie sehr man bemüht war, die Schönheit der Panzerhemden, freilich auf Kosten ihrer Stärke, zu mehren, davon zeugen so manche, deren Orte (d. h. der Unterrand oder die Aermelenden) oder deren Kragen mit zwei Finger breitem Messingpanzerwerk verziert sind, sowie auch manche mit eingesprengten Messing- oder Silberringlein, in Italien sogar mit vergoldeten Ringen. An der Brust hatten sie gewöhnlich einen Schlitz, der mit Metallspangen zu schliessen war.

Die prachtvollsten, reich mit Edelmetall, oft mit Edelsteinen verzierten Panzerhemden lieferte der Orient. Ihre Erfindung fällt, wie schon angedeutet worden, ins Ende des 12. oder in den Beginn des 13. Jahrh. Weit jünger aber ist jenes dichtere Geflecht, welches öfter am Halskragen der Panzerharnische erscheint. Es zeigt eine Verbesserung des Panziererwerks, wonach die äussere Hälfte der Ringe viel breiter gelassen ist, sodass keine Nadel durchzudringen vermag. So sehr aber damit das Ringgeflecht an Dichtigkeit gewann, so sehr verlor es dadurch an Beweglichkeit, daher solche Arbeit auch nur an Halskrägen und Manschetten angewendet erscheint. Dieses verdichtete Panzerwerk zeigt sich erst im Anbruch des 16. Jahrh. und wird von Spätern als das starke pistolenschussfreie bezeichnet. — Die Zahl der übriggebliebnen Panzerharnische ist in fortwährendem Abnehmen begriffen. Panzerhosen zumal wie Panzerhandschuhe machen sich in den Sammlungen höchst selten. Die grössten Feinde solcher Harnische sind unsre Eisentrödler, welche besonders die Panzerärmel häufig in kleine Flecken zertrennen, um damit die Wirthshäuser zu versorgen, wo dergleichen Stücke zu Scheuerdiensten für die Kessel gesucht sind.

Der Eisenschutz, welcher so zweckmäsig den Mann deckte, erstreckte sich auch gleicherweise zeitig auf die Pferde. (Zuzeiten Kaiser Friedrichs des Feuerbarts waren die Rosse schon in Eisen gehüllt. Bei dem Reimkronikanten Ottokar v. Horneck, dem Steiermärker, der in der Neige des 13. und im Beginn des 14. Jahrh. schrieb, lesen wir mehrmals vom Eisenpanzer, womit die Schlachtrosse geschützt waren.)

Welche Bestandtheile die Ausrüst eines felddienstthuenden süddeutschen Ritters und seiner Gewappneten zwischen 1430—1440 hatte, lehrt uns die Urkunde über den Jahresdienst, zu welchem sich Thomas von Schwangau 1436—37 für Herzog Ludwig den Aeltern verpflichtete. Der Vertrag lautete, dass der Ritter dem herzoglichen Marschall oder Hauptmann auf eigene Kosten und Zehrung samt drei Gewappneten, einem Spiesser und zwei Schützen, und mit drei reisigen Pferden diene, dass er jedem Hauptmann, dem er zugetheilt werde, gehorche und seine Ordnung halte sowol im Felde als zu Hause. In diesem Jahrdienste musste er *gewappnet seyn und an Harnasch haben mit Namen: ain Eisenhuet, ain Harnasch-Cappen, ein Stahlpanzer, ain Gollier, ain Prustblech, ain Schurz, ain Armrorn, Plechhandschuh, Schwert, Spiess und Messer.* Seine Knechte, die Schützen, sollen haben *ain gut Armst* (Armbrust), *das dreier Gulden werth sey, auch ainen Schusszeug und in dem Kocher bei XXV Pfeilen, und sullen haben yeder ain Stahlpanzer und Gollier, ain Eisenhuet, Rorn, Plechhandschuh, Schwert und Messer.*

Im Verlaufe des 14. Jahrh. begannen die Ritter sich in Plattenharnische zu hüllen. Allmälig schossen wie Kristallbildungen erst an den Schienbeinen Blechlein über dem Panzerwerk an, sodann an den Unterarmen, bis nach kurzer Frist der ganze Ritter in Eisenplatten steckte. Zwischen 1360—70 erscheint die Blechhülle des Ritters vollendet, also in derselben Zeit, welche den grimmigsten Harnischfeind, das Schiesspulver, gebar. So ward die jüngste ritterthümliche Prachthülle zugleich mit ihrem Todfeinde genährt und grossgezogen, der ihr das prunkende Dasein kaum zwei Jahrhunderte gönnte.

Die sogenannten Platten dieser Harnischart bestanden aus dickem Stahlblech; die Meister, welche diese künstlich gefügten, leicht beweglichen Eisenhüllen schlugen, hiessen die Plattner. Ein ausgezeichnet schönes Muster solcher Eisenrüstung bietet die Ritterhülle des 1487 verst. Eberhard v. Grumbach, die wir durch Tilmann Riemenschneiders Grabgebilde in der Kirche zu Rimpar bei Würzburg kennen. (Der Grabstein ist zwar, seit wenigen Jahren, infolge des Neubaues der Kirche verschwunden, aber durch Karl Beckers Fürsorge wenigstens in getreuem Abbild für die Kunst- und Kostümgeschichte gerettet. Uns war es vergönnt, im Art. „Gräber und Grabdenkmale" [V. 398.] den voll und schön gerüsteten Ritter nach der in Beckers Besitz befindlichen Zeichnung in tüchtigem Holzschnitt vorzuführen.) — Der Ausdruck Krebs, der im 16. Jahrh. gebraucht ward, bezeichnete den Plattharnisch aus geschobenen Eisenreifen, den auch die Franzosen so benannten (*écrevisse*).

Fast während der ganzen Dauer des eigentlichen Mittelalters, das im Verlaufe des 15. Jahrh. endete, schirmten nur Schuppen- und Ringharnische der edelsten Recken Leib. Die zahllosen Scharen der Kreuzfahrer, die Streiter der Blüte des romantischen Ritterthums, die Kämpen der Glanzzeiten der Minne und der Turniere kannten nur das Ringwams oder das Schuppenwams. Es kann für Maler und Bildner nicht genug wiederholt werden, dass der Ritterharnisch vom zwölften Jahrh. bis zur Mitte des vierzehnten meist nur in einem Rocke von Eisenringen bestanden hat. Alle Dichter jenes Zeitraums sprechen nur davon, dass in den Kämpfen die Stahlringe glänzen, dass diese mit Schwerthieben zerhauen werden oder dass das Blut durch die Ringe fliesst. Alle gleichzeitigen Abbilder in Kleinmalereien, auf Siegeln, Grabsteinen etc. liefern ähnliches Ergebniss. Von der Tapete von Bayeux angefangen, jener herrlichen Kostümquelle des 11. Jahrh., bis zum Grabstein Kaiser Ludwigs des Baiern, der zu Mainz bewahrt wird, finden wir die meisten Ritter und selbst die fürstlichen Heerführer in der Regel nur mit ringwerklichem Rüstkleide geschützt. Aller Theaterpomp, womit man das Kreuzritterthum auszustatten pflegt, ist Schwindel vor den Augen des Geschicht- und Kostümforschers, der sich die Rüstgestalten jener Heldenzeit nur im bescheidenen Drahtwamse, mit unförmlicher Blechmütze auf dem Haupte, vorzustellen vermag.

Die Drahthemden und die Panzerbrüche (Hosen) boten bedeutende Vortheile. Ihre Anfertigung bedurfte keiner grossen Werkstatt, keines Plattnerwerkzeuges. Beschädigungen waren leicht ergänzbar. Dasselbe Stück, das jedem Alter, jeder Grösse angepasst werden konnte, ward auch von Jedem schnell und bequem an- und ausgezogen. Die leichte Handhäbigkeit dieses Rüstgewands konnte überdies den Trägern in Fällen der Verwundung nur eine sehr wolthätige sein.

Während sich die Ritter des 15. und 16. Jahrh. mit glänzenden Stahlblechen bedeckten, trugen die gewöhnlichen Krieger den Panzer fort. Dieser ward im 17. Jahrh. eine vorzugsweise Tracht der Ungarn, Polen, Russen, Tataren und Türken, wogegen die Deutschen selberzeit ihn nur aushilfsweise für Arme, Halskrägen oder Schürze wählten. Im österreichischen Heere erhielt sich das Panzerhemd am Längsten bei einer Klasse ungarischer Kavallerie, welche man die Panzerstecher nannte. Diese Reiter trugen schwarze eiserne Hirnhaube, um welche ein bis an die Achseln langendes Panzergehäng lief, und starkes bis an die Scham reichendes Panzerhemd, Einige auch Panzerhosen. Die Linke hielt den runden hohlen Schild, die sogen. Rundartsche, während die Rechte den langen dünnen Stecher hielt. Die so bepanzerten Ungarreiter, welchen die nationalen Stiefeln die Beine bis zur halben Wade deckten, verschwanden nach Ende des österreichischen Erbfolgestreits und des schlesischen Krieges. Auch erschienen einzelne Heerführer der jüngern Zeit ausnahmsweis noch im Panzerhemd, so z. B. Montecuccoli († 1681) und der siebenbürgische Fürst Apafi († 1713). Beider Rüstgewande werden im Wiener Zeughause bewahrt; das des Fürsten Apafi gewährt zugleich ein treues Musterbild von der Ausrüstung jener ungarischen Panzerreiter.

Wie der Panzer, der Harnisch des vollendeten Ringgeflechts, so hat auch der Plattharnisch noch lange über seine Periode hinaus seine Träger gehabt. Erst in der Zweithälfte des 14. Jahrh. war die vollendete Blechhülle des Ritters in Erscheinung getreten; erst von 1370 an glänzte der Ritter vom Haupt bis zur Sohle wie die starre Bildsäule von Stahl, und er trug diesen trutzigsten Eisenschutz im ganzen 15. und noch stark im 16. Jahrhundert. Obgleich der ritterliche Max, der edle Sickinger, der tadellose Bayard und der derbe Berlichinger die Ritterzeit zu Grabe geleitet hatten, fuhren doch die Reiter fort sich in Blech zu kleiden. Der blechgeharnischte Reiter, der Kürisser (oder Kürisier, Kürassier, von *cuirasse*,

corazza, womit Franzosen und Italiäner eigentlich den Lederharnisch, dann aber auch den spätern Metallharnisch bezeichneten), trug unter seiner Eisenhülle ein dick abgestepptes Kleid und eine dichte Harnaschkappe, um sich vor Quetschungen zu sichern, vermehrte aber dadurch nur die Beschwerden seiner starren Rüstung, daher man sich nicht wundern darf, dass mitunter die kräftigsten Reisigen durch Hitze und Staub umkamen, bevor sie noch einen Schwertstreich des Feindes erhalten hatten. So erzählt Götz der Berlichinger vom Zuge gegen Hochburgund: *Auf St. Jacobsabend kamen wir in ein Lager, und erstickten uns denselbigen Tag um grosser Hitz willen drei Burgundische Küriser und etliche Reuter, die unter meines Herrn Hauffen waren, die fielen unter die Gäul, als ob sie truncken wären, wiewol sie selbigen Tags keinen Wein gesehen hatten.* Ferner schreibt Götz bei Erzählung seiner Nürnberger Fehde (1512): *mein Gaul war mir hart verwundt und gestochen, starb auch desselbigen Stichs, und war zudem so ein heisser Tag, dass unss mehr Leuth ersticken dann zu todt geschlagen wurden.* So war also die schwere Blechrüstung der Krieger schon mehr denn beschwerlich geworden; dennoch war man fortdauernd bemüht, die schützenden Bleche, an welche mehr und mehr die Kugeln anpochten, immer stärker zu machen und damit das Gewicht der Rüstungen zu steigern. Ja am Gewichtigsten wurden die Bleche gar im 17. Jahrh., zu einer Zeit, wo es wahrlich weit gerathner gewesen wäre, keine mehr zu tragen.

Der dreissigjährige Krieg hatte zwar die Büffelröcke zeitüblich gemacht und die Menschen darin den Thieren verähnlicht, deren Leder sie trugen; aber die Feldherrn, und welche sich dafür hielten, fuhren bis nach Beginn des 18. Jahrh. fort sich in Eisen zu hüllen. Ja sie liessen sich noch im Blechharnisch abkonterfeien, als sie längst aufgehört, ihn zu tragen. So hatte man nach Aufhören der Turniere noch lange Turnier gespielt (Zeit der Caroussels), bis man es endlich den Pferden überliess, es besser als die Menschen zu machen (Zeit der Rossballets). So spielte man noch langezeit Ritter — und spielt sie noch!

Gute Statt wird hier ein Nachwort über Frauenharnische haben. Es unterliegt keinem Streit, dass die Vorzeit auch ihre gerüsteten Heldinnen hatte; der Zweifel ruht allein in der Frage, ob Frauenrüstungen auf unsre Zeit gekommen und als solche zu beweisen sind. Fast alle jene Harnische nämlich, welche auf Rechnung berühmter Heroinen des Mittelalters gebracht und als von ihnen getragen geglaubt werden, sind — wenn auch oft kunstvolle — doch untergeschobene Stücke. Als bloser Wechselbalg gibt sich selbst der schöne ganze Harnisch, der als Rüstung der *pucelle d'Orléans* im Pariser Musée gezeigt wird, zu erkennen. Die Frauenharnische, wovon auf uns gekommene Stücke zu den grössten Seltenheiten in Waffenmuseen zählen dürften, gleichen stets den Mannsharnischen, verbargen also das zartere Geschlecht, statt es zu verrathen. Nachbildungen weiblicher Brüste in Stahl sind unter dem ganzen Harnischvorrath aus dem Mittelalter nicht zu entdecken; auch ist die einzige Ausnahme, welche J. Scheiger an einem Drahthemd in Italien getroffen zu haben behauptet, durchaus keine bombenfeste. Von der *Jeanne d'Arc* wissen wir aus bestimmtestem Zeugniss, dass sie stets in männlicher Tracht kämpfte, angethan mit Mannsharnisch und Purpurhosen. Bekanntlich war sie auch im Kerker genöthigt, sich wieder männlich anzukleiden, weil sie nur solcherweise vor den Britischen, die ihr, der zwiefach Angeketteten, Gewalt anthuen wollten, ihre Jungfräulichkeit wahren konnte.

Die Theilnahme der Frauen bei Turnieren beschränkte sich nicht immer auf süsses Zuschauen. Sie erschienen mitunter holden Muths als Gerüstete, um in den Turnieren mitzukämpfen; ja es sind Beispiele bekannt, dass eigene Frauenturniere, Turniere von Frauen unter sich, gehalten wurden. Ein berühmtes Beispiel ist das Kauffrauenturnier von Tollenstein. Für Italien besonders haben wir Fingerzeige, dass dort die Frauen gern auch gerüstet an Turnieren theilnahmen. Wir erfahren von dort zugleich, was die gerüsteten Frauen hauptsächlich abzeichnete; es war der besondre Helm, der hinten fürs Flecht- oder Ringelhaar offengelassne. Einen solchen Helm (*tymbre a dame*) liess Galeazzo Visconti 1368 zu Paris um 18 Francs (449 Lire) kaufen. Amazonenturniere fanden noch 1601 zu Bologna und 1615 zu Udine statt. Anna Ruccellai Bentivoglio schrieb damals dem Grafen Orazio Colloredo: er möge ihr einen schönverzierten Helm, hinten fürs lokkige Haar geöffnet, und einen tüchtigen friulischen Renner schicken.

Harnisch, Karl, ein Berliner Künstler, der als erfindender Zeichner um und nach 1830 seine Blüte gehabt. Man kennt ihn durch mehre Blätterfolgen als ge-

wandtes Talent für arabeskische Illustration. So hat er uns je sechs Darstellungen zum sogen. Ossian (dem Macphersonschen Dichtwerke) und zum Göthischen Faust gegeben. Beide Folgen sind zu Berlin im Reimerschen Verlage erschienen, letzte 1831.

Harnischachseln. — In der Platthamischzeit hatten die Achseln des Gerüsteten entweder *ein oberes Armzeug mit vordern Flügen und Scheiben* (vor dem Achselgelenk), *welche wappnen von der Achsel bis auf das Gelenk* (des Elbogens), oder *ein Ober- und Unterarmzeug*. Waren die zwei Flüge, welche die Achselhölen deckten, mit aufrechtstehender Eisenwand (dem Randt, franz. *garde-cou*, engl. *pass-guard*) versehn, so nannte man sie ein *paar Rendt*. Man trug die eisenwändigen Flüge sowol in der Schlacht, als bei Turnieren; ja bei mehren Turniergattungen blieben sie durchs ganze 16. Jahrh. üblich. 1500—1510 heisst es in Harnischmeisterinventaren, dass unter den Achseln *ain paar Herrnflanken* sitzen, d. h. Flüge aus Panzerwerk zur Schirmung jener Stellen, welche der Blechharnisch nicht deckte. 1560 finden wir sie bestimmter bezeichnet als ein *Par Pantzerne Flankhart*. Auch trug man im 15. und 16. Jahrh. ein *par Spangawl* oder *Spangeröls*, eine Art Achseln mit Achselscheiben, die man sowol zu Ross als zu Fuss führte. Aus den verschiednen Inventaren der Ambraser Sammlung zu Wien ergibt sich, dass Spangeröls im 16. Jahrh. eine Gattung von halben geschobenen Achseln waren, mehr für Reiter denn für Gänger bestimmt, manchmal auch beim Turniere gebraucht. Die Hinterseite derselben schützte durch zwei Hinterflüge die Schulterblätter, während vorn die Achselhölen nur durch zwei besonders befestete Stahlscheiben gedeckt wurden. Wahrscheinlich lautet der vielfach verdrehte Ausdruck dafür (man liest auch *Spangeröd*, *Spangaröhl*, *Spanner-Ell* und *Spanner Ell Axlen*, *Spannen Aexelen* und *Spanner-Aexlein*) eigentlich Spangolir, entsprechend den Ausdrücken Salir, Spaldenir, Hurtenir, Kollir, Härsenir, Crokanir, Huffenir, Schinnelir, Senftenir, welche sämmtlich Theile der Schutzwappnung bezeichnen.

Harnischarme. Das Armzeug des Eisengerüsteten schützte den ganzen Arm. Es fing etwa vier Fingerbreiten unter der Achsel an und reichte bis ans Handgelenk. Den Elbogen schützten die Meuseln, kleine eisengetriebene Becklein, welche besonders aufzubinden waren. Die ganze Eisenbedeckung von der Achsel bis zum Handgelenk hiess schlechthin der Arm. Die Stücke, die zum Turnei gehörten, hiessen *das armczewg mit stechmewsl* (*garde de bras*) *vnd stechhantschuch*. Zum Feldgebrauch diente auch eine leichtere Armbedeckung: *der Eisnein Ermel* (Panzerärmel).— An den Armzeugen des 15. Jahrh. waren die Elbogen besonders abzustecken, wie am Beinzeug die Kniebuckel. In der Regel hatten sie ein Paar Löchlein, welche gut mit Messing gebüchset (ausgefüttert) waren, damit die Riemchen nicht Schaden litten, die am abgesteppten Aermel festgenäht durch diese Messingöhre gezogen wurden. Auf diese Weise wurden die Meuseln aufgebunden, die offenen Elbogen aus Eisenblech. (Im Abenspergischen Rechtsstreite scheint der Ausdruck „Meusel" gegen sonstigen Gebrauch das gesammte obere Armzeug samt Achseln zu bezeichnen.) — In der Regel waren die Achseln unter dem Ausdruck „Armzeng" nicht mitbegriffen. In Inventaren und Ausforderungen heisst es 1436: *ein par Armzewg samt ein par Mewsl*, 1465: *ein Oberarmzewg vnd Unterarmzewg vnd Mewsln*, 1500—1508: *ein par Armzeug vnd* (für die Armbeugen oder Mittelgelenke des Arms) *ein par Pantzerflecken*, oder *ein par Pantzer Ermel* (welche nicht nur von Knechten, sondern auch von Herren, wollten sie „ring und bequem sein", genommen wurden), 1562: *ein Par Armzeug* [schwarz, liecht, gereilt oder angestrichen] und für die Unterarme *ein par Armschienen mit ihren Täzeln*, in deren Ermanglung man ein *par Pantzerärmel* führte.

Harnischbrüche oder Panzerbrüche, Ausdruck für den Beinharnisch, für Schenkel und Beine deckende Eisenhosen (*Iserkolze*, *Isenprüche*, *Isenhose*). Unter „Brüchen" (vom lat. *braccae*, ital. *brache*, engl. *briches*) wurde bei unsern Vorvordern überhaupt die Beinbekleidung verstanden. So findet man z. B. in einer Bibel vom Ende des 14. Jahrh. den Ausdruck Brüche unzweifelhaft für Beinkleider gebraucht (vgl. Schöbers Bericht von alten Bibeln, S. 82 u. 53). In den *Script. Brunsv.* (*T. III. p.* 434) wird der „Brokremen" [Bruchriemen] genannt, der mit „zum Heergewedde" gehörte. Im 15. Jahrh. verstand man unter eisernem Bruch (*eisnein pruch*) eine kurze Panzerhose, welche Hüften und Dickbeine umgab. Weit tiefer reichten die Eisenringhosen des 12. und 13. Jahrh., welche Iserkolze (vom ital. *calze*, worunter man in alter Zeit Beinkleider verstand) genannt wurden. In der Streitsache des Niklas zu Abensperg vom Jahr 1465 wird bemerkt: *der Blechharnasch mit ainer pruch, die sol auch von Ringkharnasch seyn.* Der Blechharnisch deckte Schenkel und Knie oder auch nur die Schenkel, wo dann von besondern Kniebuckeln die Rede ist. Die Bruch aber war hier ein kurzes Beinkleid aus Eisenrin-

gen, das nicht ganz bis ans Knie reichte, jener Kurzhose ähnlich, die noch heute bei den Tirolern in Gebrauch steht.

Harnischbrust. Die Brust deckte, wie ein österr. Harnischmeister 1436 angibt, *ain halb eisnein Platte,* welche nur den untern Theil der Rippen schützte und schmäler und kürzer war als *die gancz Eisnein Plattn.* Oefter waren Helm und Brust mit Sammet von derselben Farbe überzogen; so heisst es z. B.: *ain rote samadtein plattn vnd ain rot samadtein helmlin.* Zum Turniergebrauch führte der Ritter entweder *eine Turnayplattn* (Bruststück zum eigentlichen Turniere) oder *eine Stechplatte* (zum Gestech) oder *eine Rennplattn* (zum Rennen). Laut Angabe von 1465 heisst die Rüstbrust entweder *Kürisprust* oder *Platte* oder *Brustblech, „vnd reicht vollkommen auf baiden seitten hinein, bis auf die näet in dem wamas, vnd hat* 3 *Reiffen, oben ainen vnd an jeder seitten ainen*", ist auch „*vnden herausgebogen mer dan vmb ainen vinger, das man mit dem gurtl vnd schurtz darunder möcht.*" Die Brust in solcher Grösse gehörte zu einem Küriss als *Kürisplatte, „vnd dient zu gerüst*" (d. h. ist für einen Rüsthaken anzuwenden). Um 1500 war die Brust manchmal ein Krebs und hatte einen Gemspauch. Der Krebs war entweder ein ganzer Krebs, d. h. ein von den Hüften bis zum Halse aus Leibreifen geschobenes Bruststück, oder ein halber, bei welchem nur die untere Hälfte geschoben war. Kleinern Umfanges war das Prüstel (entweder geätzt oder liecht, oder schwarz, versilbert u. s. w.), an welchem öfter ein Schurz hing. Dies kleine und leichte Bruststück wurde bei leichter Wappnung gebraucht. An der Brust sass *der Gerüssl,* der Rüsthaken. — 1562 wird zum Bruststück wiederum bemerkt, dass es einen Gams- oder Gemspauch hatte. Wie vorn die „Prust" oder das verkürzte Bruststück, das „Prüstel", so schützte hinten den Mann der „Rugkh", das Rückenstück. Die Brust des Reisigen besass *einen Gerüst,* Rüsthaken, zur Einlegung der Lanze; zu einigen Turniergattungen hatte sie auch den schweren *Hinderhagkhen.* Die Stechbrust diente zum Gestech, einer Art des Turnierkampfes.

Harnischfenster, Helmfenster, Visir, s. unter „Helm."

Harnischflanken, Herrnflanken, *pantzerne Flankhart,* s. unter „Harnischachseln."

Harnischflüge. Der Flug hiess jener Theil des Harnisches (auch des Hausgewandes), welcher am Oberende des Armes entweder die Achsel vorn oder das Schulterblatt rückwärts deckte. Der Ausdruck „Flüge" für die panzerwerklichen Flanken unter den Achseln kam von der Frauenkleidung, woher sich erklärt, dass sie auch als „Herrenflüge" und „Herrnflanken" bezeichnet werden.

Harnischhals. Den Hals schützte das Gollir oder Goller. In der frühern Periode der Eisenrüstung bestand es entweder aus Leder oder aus Panzerringen; erst um 1500 ward es aus Eisenblech gebildet. Man gebrauchte dafür auch die Ausdrücke: Panzerhals, Panzerkrägel, Ringkragen und Blechkragen. In den Verzeichnissen der Harnischmeister wird bald das *Goller mit Achseln,* bald der *Khragen mit ain Par Achseln* genannt. Uebrigens gehörte zur Halsrüst der Part (Bart), der sonderbarerweise auch „Magenblech" und ebenso unpassend auch „Brustblech" (später „Oberbrustblech") genannt ward. Schon damals, wie noch heute, haben diese Benennungen des Eisenbartes (*mentonnière*) manchen Anlass zu Missverständnissen gegeben. Maase für den Part findet man angegeben in der Ausforderung des Fronbergers zum Hag 1464 und in der Streitsache des Niklas zu Abensperg 1465. In der Fronbergerschen Forderung zum Zweikampf heisst es: *ain magenplech das sol seyn ainer spann vnd dreyer zwerchen finger lanck, vnd ain spann zwerch nach der brayt haben; vnd das magenplech sol vnder dem pantzer gebraucht werden.* In der Streitsache des Abenspergers aber: *ain Oberprustplech, das ainer spann oder anderthalben langk vnd ainer halben prait seyn soll.* Das letzt angeführte Maas scheint das richtigere zu sein; übrigens wechselte die Partgrösse oft. In der Leberschen Waffensammlung zu Wien befand sich ein Blechbart von 10½" wienerisch Höhe, doch über 12" wien. Breite. Als in der jüngern Eisenrüstzeit der Helm sein Kinn gewonnen, kamen die Bärte bei Feldharnischen ausser Brauch; nur bei Turnieren hielten sie sich noch als Ueberstück, wie es denn noch beim Münchner Turnier 1568 in Artikel I. zum „Freiturnier zu Ross" heisst: *Jeder soll dazu ohne alle Toppelstuck in einem blosen Feldkiriss erscheinen, allein, da er ein klains Feldpärtl brauchen wollt, das wird ihm zugelassen.* Im Inventar der Landshuter Harnischkammer 1562 werden verzeichnet der Part und Rennpart zum Turniergebrauch und das Pärtl (Feldbärtel) zum Brauch in der Schlacht.

Harnischhände. Die Hände mittelalterlicher Streiter waren geschützt durch Panzerhandschuhe, welche sich in Gefingerte und Fäustlinge schieden, oder durch Lederhandschuhe mit Panzerstrichen, oder durch Blech-

handschuhe. In der Fronbergerschen Ausforderung von 1464 findet sich der Ausdruck *Kettenhandschuch;* im Landshuter Inventar von 1500 neben *Pantzerhandtschuech* der Ausdruck *Turnierhandschuech.* In den Geschriften von 1436, 1465 und 1562 werden *Plechhantschuch, Plechhandtschuech,* verzeichnet; letztenjahres auch noch Panzerhandschuhe und panzerstrichige Lederhandschuhe. Nicht blos der Krieger, auch der Bürger im Hausgewande trug gelegentlich Panzerhandschuhe (wenn auch mit Leder überzogene), um bei Händeln tüchtiger pauken zu können.

Harnischhaube. — Die Haube (*hawbe, hübe*) hiess im 14. und 15. Jahrh. eine eiserne Kopfbedeckung der Ritter und Knechte. Sie liess das Gesicht frei; an ihren Ranft (Rand) war gewöhnlich der Halsberg aus Ringwerk angeheftet. Die einfache Eisenhaube hatte keinen winklig vorstehenden Schirm, keinen Stulp und keine Kämme, und hiess im 15. und 16. Jahrh. auch Hirnhaube. Ueber die Haube ohne Kämme und Stulp ward ein Hut gesetzt (so noch im 30jährigen Kriege). War sie mit einem oder drei Kämmen versehn, so war sie trotzdem, dass der regellose Sprachgebrauch eine solche ebenfalls als Hirnhaube bezeichnete, mehr eine Art Sturmhaube, wie sie von hohen Herrn öfter mit Sammetüberzug getragen ward. Die eigentliche Sturmhaube hatte einen Stirnstulp, ein Genickstück und einen oder mehre „Kämpe“ (Helmkämme). Unter Sturmhaube mit Backen (Wangenstücken) verstand man im 16. Jahrh. eine Art offenen leichten Helmes. Buckelhaube, richtiger Beckelhaube, hiess die gewöhnliche Kopfbedeckung des gemeinen Kriegers. — Die Schalern (*schêlern*), Schallern, die *salade* der Franzosen, war eine Eisenhaube mit absteckbarem Visir. Sie reichte ungefähr bis an den Mund. Kinn und Hals schützte sodann der Part. Um den Rand dieser Schalern lief öfter ein Gehäng aus Ringwerk. Im 15. Jahrh. verstand man unter *schêlern* auch blos das Helmfenster, das Visir. Zuzeiten Kaiser Maxens nannte man die Sturmhauben verschiedner Nationen die „Schallern;“ so sprach man z. B. von welschen und von taterischen Schallern. Im Brauche stand die Schallern noch um 1570. In Schemels handschriftlichem Turnierbuche von 1568, in der Ambraser Samml., heisst es bei dem Reiterstücke „Sunenblickh“: *so greiff für sich in sein schallern oder eisenhuet.* — Die lediglich beim Rennen, einer Hauptgattung des Turnierkampfes, geführte Rennhaube, auch Rennhut genannt, hatte so ziemlich die Gestalt einer deutschen Schallern; doch war der Theil, der sonst Visir heisst, an ihr angeschmiedet, d. h. nicht zum Aufheben. Auf ihrer Stirn war gewöhnlich eine Schifftung angebracht. — Unmittelbar über den Haaren trug der Ritter eine kleine Bunthaube, eine mit Werch abgesteppte Leinwandhaube, welche das Gesicht und in der Regel das Kinn freiliess und rückwärts bis unter die Ohren reichte. So trifft man sie schon auf Grabsteinen des 13. Jahrh. Darüber wurde der Helm oder die Eisenhaube aufgebunden. — Im Inventar des Wienerisch-Neustädter Harnischmeisters Hans Neudegker von 1436, wo sich der Ausdruck *ain bunthawbn* findet, trifft man auch die Benennung Turnayhawbe. Diese Haube war eine dickgepolsterte Kopfbedeckung, welche weit zusammengesetzter als die Bunthaube aussah. Die Turnierhaube enthielt in vollständigem Zustand eine Wulst (Stirnbund), zwei Schlafküsslin, drei starke Lederriemen mit Doppelschnallen, und achtzehn Schnürriemen mit ihren achtzehn Stiften. Jedoch kommen dergleichen Hauben auch einfacher vor. Ein Paar höchst merkwürdige Hauben dieser Art finden sich in der Ambraser Sammlung zu Wien.

Harnischhosen oder Harnischbrüche, soviel wie Panzerhosen, Panzerbrüche. Waren die Eisenringhosen lederstreifige, so hiessen sie (im 14. Jahrh.) „Strichhoyssen“ oder „Streichhosen.“

Harnischkappe, spätrer Ausdruck für die unmittelbar den Kopf hüllende Haube, die gesteppte Kappe von Leinwand, welche (oft mit Seide überzogen) unter dem Eisenhute getragen ward. Die *Harnaschkappen* und der *Eisenhuet* mussten aufeinander gerichtet sein, d. h. alle Riemchen der gesteppten Kappe mussten durch des Eisenhutes Löcher gezogen sein; dann sprach man: *der Eisenhuet ist auf die Harnaschkappen gericht.* Um 1500 setzte der Ritter auf den Kopf ein damasken Käppel, d. h. eine wie die frühern mit Werk abgesteppte Leinwandkappe, die mit Damask überzogen war. — Eine ganz andre Kopfbedeckung des Kriegers war die Hundskappe, welche zu den strittigen Gegenständen der Trachtenforschung gehört. Gewiegte Kenner der mittelalterlichen Waffentrachten, wie Fr. von Leber, halten die sogen. Hundskappe für eine Art leichten Helmes, welcher statt des Halses ein Panzergehäng besass und seinen auffälligen Namen vornehmlich von dem nach vorn hin keilförmig gestreckten Helmsturze empfing. Begriffsverwandt sind die „Hundsgugeln“ oder „Hundskugeln“, welche in der Limpurger Kronik als um 1389 von Rittern und Knechten, Bürgern und reisigen Leuten getragen erwähnt werden.

Harnischkragen, s. unter „Harnischhals."

Harnischlatz, Zubehör des Panzerschurzes; s. „Harnischschurz."

Harnischmeister hiessen die Aufseher über das gesammte Rüstzeug eines über Land und Leute gebietenden Herrn. Das Amt eines strengen Hüters aller Waffen und Geräthschaften der Harnischkammer bestand schon in der Frühe der Ritterzeit. In der Wilkina-Saga, deren Abfassung ins 13. Jahrh. gesetzt wird, spricht König Samson zu Salern: *Das Gebot sollen meine Mannen über all mein Reich verkünden, dass sie sich binnen drei Monden zur Heerfahrt rüsten, und in jeder Stadt will ich drei Männer bestellen, welche die Rosse zureiten, die Sättel rüsten, die Schilde fügen und die Harnische, Helme, Spiesse und Schwerter blankmachen, sowie sie vormals waren.* — Der Harnischmeister, der auch Rüstmeister und Turneyer genannt ward, hatte ausser der Kammeraufsicht die Obliegenheit, seinen Herrn vor der Schlacht oder vor dem Turniere vorsichtig zu wappnen, d. h. so in den Harnisch zu schnallen und zu schrauben, dass er gegen Verwundung gut verwahrt war, dass der Harnisch ihn nicht drückte oder wundrieb u. s. w. In Bangens Thüringerkronik wird zu Jahr 1307 erzählt: „*Als nun dem Landgrafen Friedrich* (dem Gebissenen, vor der Schlacht bei Lucka) *sein Rüstmeister den Helm auffgebunden, hat er* (der Landgraf) *gesagt: Binde heute auf, drei Lande oder keins!*" Waren keine Rüstmeister vorhanden, so besorgten deren Dienst die Knappen, wie es in der „Historia der unglücklichen Schlacht zwischen Herzog Albrecht zu Brandenburg und Herzog Moritz zu Sachsen" (1553) heisst:

Da schickt sich jedermann auffs best,
Mit was gewer ein jeder west,
Mit harnisch, schwertern und sturmhauben,
Die Knecht die theten jr Herrn anschrauben.

Die Harnisch- oder Rüstmeister hatten auch die Pflicht, ihren Gebieter beim feierlichen Einzug in die Schranken, der gewöhnlich dem Turniere voranging, zu begleiten. Jedoch finden wir, dass sich bei Turnieren, wenigstens des 16. Jahrh., der Stand des Rüstmeisters, des Turneiers, oft nach dem Stande des Herrn richtete. So hatte Kaiser Max zum Turniermeister den tirolischen Ritter Anthony von Yffon und zum Renn- und Gestechmeister den Wolfgang von Bolhaim. Im J. 1515 hielt Herzog Wilhelm v. Baiern ein Scharfrennen mit Ritter Hiltprant Kitscher v. Kitschen, der *seiner Gnaden Turnaier* (Turniermeister) war. Ja bei der Hochzeit Wilhelms, Herzogs in Baiern, 1568, wo beim Gestech über die Planken der Erzherzog Karl zu Oesterreich mit Ferdinand Watzler und Furio Molzo als Mantenadoren samt neun Trompetern, einer Heerpauke und zwei Rennfahnen auf der Bahn erschien, dienten als Wappen- und Rüstmeister der Erzherzog Ferdinand in Tirol und Herzog Wilhelm in Baiern, der fürstliche Bräutigam selbst. — Hatten die Rüstmeister Sorge zu tragen, dass ihr Gebieter tüchtige hiebhaltige Waffen und einen woldressirten Hengst erhalte, so mussten sie wol selber der Waffenführung und des Reitens kundig sein. Meist waren sie auch tüchtige Turnierkämpen, die oft sattelfester sassen als ihre Herren. Man liest häufig, dass die Herren, wenn sie mit ihren Rüstmeistern im Turnei anbanden, von diesen ohne Schone vom Gaule gerannt wurden. So geschah es z. B. bei dem Scharfrennen, welches der Baierherzog Wilhelm mit seinem Kitscher v. Kitschen hielt (1515), dass der Turniermeister, besagter Kitscher, auf seinem Thiere sitzenblieb, während er seinen Herrn derb vom Rosse herabrannte; ja bei einem andern Rennen mit diesem Turneier hatte der Herzog den Schaden, dass ihm sein rechter Unterarm gebrochen ward.

Das Amt des Rüstmeisters wurde mitunter auch vom Wappenmeister versehen. Letzter war eigentlich derjenige, der an die Waffen, um selbe gebrauchsfähig zu machen, die letzte Hand legte. So verordnet Kaiser Max in seinem Memorienbuche von 1502: *die welsche Schallern sol der Wappenmaister am leder zurichten,* d. h. mit Leder versehen, beledern. Aus dieser Stelle erhellt, dass die Bedeutung des Wappenmeisters mit der des Harnischmeisters übereinkam.

Unter dem Harnischmeister standen die Harnischmacher, die Sarwirker (Verfertiger des Stahlringwerks), die Plattner, die Harnischfeger und die Harnischpiezer (Harnischflicker), alle die Leute, welche unentbehrlich waren das Rüstzeug zustandzubringen und in gutem Stand zu erhalten.

Ueber das ihm anvertraute Rüstkammergut, über die Muserie *), wie man einst

*) Mus hatte die Bedeutung von Eisenring, Panzermasche; Museisen und schlechthin Mus nannte man dann den Panzer selbst; Muserie aber hiess nun die gesammte Rüstung und bedeutete weiter die Panzerkammer, Harnischkammer, den Bewahrort des Rüstzeuges, worüber der Musemei-

zu sagen pflegte, führte der Harnischmeister (im frühern Mittelalter der „Musemeister") getreues Fundbuch. Dergleichen Fundbücher (Inventare) haben sich mehre aus dem 15. und 16. Jahrh. erhalten, so z. B. das Wienerisch-Neustädter Inventar des Harnaschmeisters Hans Neudegker von 1436, das Landshuter Inventar des Meisters Hans Friesshamer von 1479—1500, das Münchner Inventar oder die *Bekhanntnuss des Harnaschmaisters Joseph Khleberger* zwischen 1500—1510 und das Inventar über die Harnischkammer im Schlosse Landshut von 1562.

Harnischorte, die breiten Ränder der Plattharnischtheile. Singular: das Ort. Abschüssig gefeilte Ränder hiessen „Fürfeile." — Nach dem Ambraser Inventar von 1596 waren die Orte von durchsichtigem Eisen oder Messing (ausgehauen, d. h. durchbrochen gearbeitet), gestempft (mit stempelgeschlagnen Verzierungen) oder hohlgeschliffen (was zum Meisterstück der Plattner zählte), oder mit erhaben getriebener oder mit geschmelzter Arbeit.

Harnischpart, Eisenbart, Feldbärtel, Rennbart, s. unter „Harnischhals."

Harnischpauch, Gams- oder Gemsbauch, s. unter „Harnischbrust."

Harnischpiezer, auch Harnischbüzer geschrieben, der Harnischflicker, ein dem Rüstmeister dienender Werkmann, der schadhafte Harnischstücke kurirte. Der Piezer leitet sich ab vom franz. *pièce.*

Harnischplatte,
Harnischprust, } s. „Harnischbrust.
Harnischprüstel,

Harnischranfte, Ränder der Harnischtheile. So spricht man z. B. vom Ranft des Hauptharnisches, der Eisenhaube, woran der Halsberg angeheftet ward.

Harnischreifen, schmale Stahlstreifen des Plattharnisches. Jeder Harnischreif hatte seinen Fürfeil, seinen abschüssig gefeilten Rand.

Harnischröhren, Beinröhren, heissen jene Beinschienen, welche Schienbeine und Waden umgaben. Ihr Gebrauch findet sich schon in der Frühe des klassischen Alterthums, denn vor allen musste man jene Theile schützen, welche der Schild nicht decken konnte. So trugen die Hellenen bereits ähnliche Schienungen, die über das Knie hinaufreichten und dazu reich und geschmackvoll verziert waren. Ein Beispiel einfacher Beinschienen, wie sie athenäische Krieger getragen, bietet die frühhellenische Stelenreliefflgur des Kämpfers Aristion, die im Art. „Gewandung" (V. S. 19) wiedergegeben ist. Beispiele vollständigster Eisendeckung (Eisenschienung) der Beine aus der Plattharnischperiode s. im Art. „Gräber und Grabdenkmale" (Grabfiguren Herzog Heinrichs II. von Niederschlesien und Ritter Eberhards von Grumbach). — Lederschirme der Beine, und zwar buckelverzierte, bebeispielen sich an der Grabgestalt Günthers v. Schwarzburg (Abbild im Art. „Frankfurt").

Harnischschuhe. — Die Füsse der ritterlich Gewaffneten wurden verwahrt durch Lederschuhe, worüber entweder Panzerschuhe oder Schienenschuhe (geschobene Blechschuhe zu den Beinröhren) getragen wurden. Dazu gehörten Sporne (Kürissporen, Stechsporen, Rennsporen etc.). Im Wienerneustädter Inventare von 1436 heissen die Panzerschuhe *eisneine schuch.* In den Streitsachen des Niklas zu Abensperg, 1465, bestimmt der Vertrag über die Bewaffnung zum beschlossenen Zweikampf *ain par Stifal von Leder mit ain par Sporen.* [Stifal vom ital. *stivali.* Stiefel trug der Ritter nur zum Kampfe, auf Reisen und Jagden, nie zum Staate; ja bei Hof galten sie zuzeiten als unanständige Vernachlässigung. So heisst es in den Statuten des Ritterordens *della Banda,* welche 1312 durch König Alfons XI. erneuert wurden: „Dem Ritter, der Stiefel anthut über tuchene Strümpfe, mag sie der Obrist nehmen und den Armen um Gotteswillen geben."] Im Verzeichniss der Harnaschkammer zu Landshut 1500—1508 werden angegeben: *ain par ploss Khüresschuech mit schwarzen rauhen Leder,* darüber *ain par Pantzerschuech, dazu Khüressporn, schwarz* oder *weiss.* Im Landshuter Inventare von 1562 gehören zu den „Schienen" (worunter im Mittelalter nur Arm- und Beinbleche verstanden wurden) *ein par Schinenschuech,* oder *Pantzerschuech, mit ein par Khüressporn.* Dasselbe Inventar nennt auch *ein par Rennschuech.* Darunter sind kurze Stiefel mit langen Spitzen (Schnabelschuhe) zum Rennen gemeint; diese wurden damals (z. B. in Schemels Turnierbuche) auch „Wachtelstiefel" genannt. — Zu Anfang des 16. Jahrh. hatte der Vorfuss der Haus- und Harnischtracht eine unmäsige Breite, wonach er gleichsam breit abgehackt erschien. Daher die Ausdrücke Stumpfschuh und Bärenfuss (bei den Franzosen *soulier à bec de cane*).

---

ster gesetzt war. Musturn, Musethurm, hiess ein fester Thurm, wo die Muserie und die Mittel dazu verwahrt wurden. Ein solcher war der Thurm im Rhein bei Bingen, der als Thurm des Bischofs Hatto und durch Missverständniss als Mäusethurm weltbekannt ist.

„*Stumpe schuch*" werden übrigens schon um Mitte des 14. Jahrh. genannt. — Harnischschuharten s. in den Abb. der Grabdenkmale Heinrichs II. von Niederschlesien (im Art. Gräber etc.), Günthers von Schwarzburg (im Art. Frankfurt am M.) und Eberhards von Grumbach (im Art. Gräber). Die Rüstgestalt des schlesischen Herzogs (des 1241 in der Mongolenschlacht bei Liegnitz Gefallnen) zeigt Eisenschuhe einfacher Form, und zwar schon geschobene Blechschuhe. An der herrlichen Ritterfigur des Grumbachers († 1487) bebeispielen sich die vielbeliebten blechenen Schnabelschuhe. Dagegen ist die Grabgestalt des Schwarzburgers († 1349) mit Fussharnisch von gesteppptem Leder versehn. Hier sehen wir mäsig gespitzte, bukkelverzierte Lederschuhe mit gebuckelten Schnallenriemen, womit die Sporen gehalten werden. Zufolge der noch vorhandnen Bemalung der Güntherschen Steinfigur finden wir angegeben: das Schuhleder braunroth, die Riemen hellroth, alle Buckeln und die Schnalle golden, ebenso die Sporen.

Harnischschurz. — Der Schurz aus Ringharnasch (*tablier de mailles*), der zum kurzen Drahthemd, dem sogen. „geringen Pantzier" gehörte, war entweder ein Vorderschurz oder ein umgehender Schurz. Letzter deckte ganz um den Leib, vor, neben und hinten. Manchmal deckte der Lendenschurz auch hinten hinauf den Rücken und hatte dann Flug in den Seiten an beiden Enden bis unter die Arme. Er bestand aus leichten dünnen Ringen. In der Regel war der vordere Panzerschurz an die Brust, der hintere an das Rückenstück angenäht. Häufig gehörte dazu ein panzerner Latz. Im Landshuter Inventare von 1500 heisst es: *der Pantzerschuerz sambt dem Latz.* Dann wird genannt *ain clain Pantzerlatz zum geringen Turnier zu Ross.* Auch wird erwähnt *die knechtische lange Schoss mit ainem stählen Latz.* (Nur bei Fusskampfharnischen konnte der Latz aus Stahl getrieben sein, wogegen er beim Reiterharnisch stets aus Panzer bestand.) Das Kammerinventar des Schlosses Landshut von 1562 nennt den *geschobenen Schurz,* den Krebsschurz, d. h. den Plattharnischschurz aus geschobenen Eisenreifen. Man unterschied dabei „Vorderschurz mit Vorderreifen" und „Hinterschurz mit Hinterreifen."

Harnischstriche, die in grader Richtung über den Blechharnisch laufenden Aetzstriche.

Harnischtruhe. — In der Regel ward der Harnisch, wenn er nicht in der Rüstkammer (im Mushause) aufgestellt oder aufgehängt war, in einer Truhe aufbewahrt. In solche gepackt, ward er auf Reisen mitgeführt. Im Inventare der Landshuter Kammer v. 1500 steht verzeichnet: *ain schwarzes Truchl zu ainem Trabharnasch* (Halbharnisch).

Harnischzüge, geätzte Streifen, die gewunden oder eckig über Plattharnisch (stahlblechenen Harnisch) laufen.

van Harp, Gerritz, ein Niederländer der Tenierischen Zeit, der uns nur durch Werke, nicht nach seinen Lebensverhältnissen bekannt ist. Seine Kabinetstücke bekunden einen Nachahmer des ältern oder jüngern David Teniers. Von ihm trifft man ein Stück im Louvre (*villageois en goguette*), zwei Stücke in der Bridgewatergallerie und zwei reiche Bilder in der Samml. zu Lutonhouse.

Harpe, Sichel, Beibild des Kronos und des Perseus. Mutter Gäa die Schwerseufzende unter der Last des Kindersegens, konnte es nicht länger ertragen, dass Uranos ihren edelsten Geburten Leben und Licht missgönnte. Sie schaffte grauen Stahl, machte daraus eine grosse Hippe und wandte sich mit muthvoller Ansprache an ihre Kinder, dieselben auffordernd, sich an ihrem eigenen Vater zu rächen. Ungebührliches habe er ja zuerst verübt. Die Riesenkinder ergriff darob gewaltiger Schrecken; nur der Jüngste der Uranossöhne, der tückisch verwegene Kronos, trat hervor und erbot sich, die graunvoll ersonnene That zu vollstrecken. Nicht kümmerte es ihn, den mit Hass gegen seinen Erzeuger Gebornen, dass es sein Vater sei, an dem er sich vergreifen solle. Höchlich freute sich darob Mutter Erde, das Ungeheuer. Sie barg den beherzten Sohn in tückischem Hinterhalte, ihm die mächtig gezahnte Harpe in die Hand legend. Als nun im Nachtgeleite der gewaltige Uranos erschien und liebeverlangend die Gäa umarmen wollte, da streckte der verwegene Sohn aus dem Hinterhalt seine Linke hervor, fasste des Vaters Scham und trennte dieselbe durch kühnen Schnitt mit der grossen scharfen Harpe. Also ward die Verbindung zwischen Himmel und Erde, die lebendige Gemeinschaft derselben, zerstört. — Der Heros Perseus, Sohn des Zeus und der Danaë, führt die Sichel als Werkzeug der Medusenköpfung. Er erhielt die Harpe entweder von Hefästos oder aus der Hand des Hermes.

Harper von York, ein wie A. W. Pugin der Jüngere von den Katholiken in England beschäftigter Baumeister. Von ihm die Kapelle gothischen Stiles zu Burg in

Lancashire, von welcher sich im *Companion to the british Almanac* für 1841 eine mit kritischen Bemerkungen begleitete Abbildung findet. Der Entwurf erscheint lobenswerth, und obwol der Bau höchst einfach ist, macht er doch Wirkung durch seine sorgfältige Ausführung.

Harperath, Bernard, ein rheinländischer Architekt unsers Jahrh., der erst das Amt eines Kommunalbaumeisters zu Siegburg bekleidete, worauf er 1844 in seiner Vaterstadt Köln in die Stellung des rücktretenden Stadtbaumeisters J. P. Weyer eintrat. Hier leitete Harperath nach seinem Entwurfe den 1849 vollführten Neubau des Westgiebels der alten Cäcilienkirche, wobei er durch entsprechende Stilgebung und geschmackvolle Formenwahl sich die Anerkennung seiner Vaterstädter verdiente.

Harpokrates, gräzisirter Name des Horpakrut, des kindlichen Hor der Aegypter, jenes wolthätigen Naturgottes, welcher in Spätzeiten seines Kults der Lotosblume entschwebend gedacht und ursprünglich am Finger saugend als Sinngestalt der erwachenden Natur, dann nur mit Finger auf den Mund weisend als Sinngestalt des lautlosen Naturwirkens gebildet ward. Er ging ins Götterthum der tiefer in den Orient verpflanzten Griechen sowie in das der orientberauschten Römer über, die ihn gewöhnlich als Genius des stillen Glükkes, des stillen Segens, oder auch als Genius segenbringender Verschwiegenheit, der Tugend des Schweigens unter Verhältnissen, begriffen. In ihren Darstellungen erscheint er als starker lokkenhäuptiger Knabe, mit Lokkenbusch auf dem Scheitel, aus welchem die Blume, das Grundbild seines Entschwebens, ragt. Er hat den Zeigefinger, den Stille gebietenden, am geschlossnen Munde, und ist mit dem Füllhorn in der andern Hand bereichert, welches in späterer Kunstzeit am Gewöhnlichsten Lebensfülle, Gesundheit und Blüte andeutet. In diesen Darstellungen ist es der willkürlich zu Häupten statt zu Füssen bezeichnete Lotus allein, wodurch sie noch auf die alte Naturbedeutung des nilländischen Gottwesens zurückweisen.

Der in der Knabengestalt des Harpokrates umgebildete ägyptische Hor [griech. Horos, röm. *Horus*] war der Wetter- und Fruchtgott der Nillande, dessen Augen man Sonne und Mond nannte. Dieser Segensgott, im Gegensatz zum Tyfon, stand in nächster Beziehung zu Osiris und Isis, ja er hiess der Sohn beider Geschwister. Ihm war der Mandelbaum geweiht, das Symbol des Jahressegens; aus dem Luftreich aber war ihm heilig der Sperber, dessen Bedeutung sich auf Wetterverhältnisse bezog. Man brachte dem Hor die Erstlinge der Bohnenärnte und betrachtete ihn sonach besonders als den Gott der Hülsenfrüchte. Er wurde zwiefach gedacht, als kindlicher und als erwachender Hor, d. h. zunächst als erwachende Triebkraft der Natur, dann als Streiter gegen den Tyfon und als gediehener Fruchtsegen. Spätere Deutelei machte daraus zwei Hore. Man gab dem Knaben Hor die Gebärde des Saugens am Finger, unter welcher nährbildlichen Vorstellung er auf ägyptisch Hor pa chrut (Hor das Kind) hiess, woraus die Griechen Harpokrates machten. Seit der Zeit der Ptolemäerherrschaft in Aegypten ward nun jene Sinnbildlichkeit des Saugens und Nährens von der eindringenden fremden Kunst, die dem fremden Kult zu dienen suchte, immer weniger beachtet; ja der Saugmund verschloss sich dem Finger, und so legte sich der Finger nur an den Mund, um die schöner bedünkte Gebärde des Schweigengebietens und lautlosen Verhaltens zu machen.

Darstellungen des Harpokrates sind uns aus den Kunstzeiten der götteradoptirenden Römer in Menge übrig; zumeist sind es kleine Erzgebilde und Schnittsteine, die häufig als Amulete zur Abwehr des sogen. üblen Auges (*malus oculus*) gedient haben. Einer der bestgearbeiteten Amuletsteine ist die Gemme mit Horus-Harpokrates auf beiden Seiten, samt der Inschrift: *Ὡρος Ἀπολλων Ἁρποχρατης εὐιλατος τω φορουντι.* (Abb. bei Jos. Hil. Eckhel: *Pierr. grav. pl.* 30.) Auf einer Gemme des Haager Steinkabinets, einem Sardonyx, der die Figur des H. mit den gewöhnlichen Attributen enthält, ist der Künstler genannt in der genitivischen Bezeichnung: ΜΟΥCΙΚΟΥ (Werk des Musikos oder *Musicus*). Andre Bildsteine zeigen den H. als Semphukrates, als herkulesähnlichen Knaben mit der Keule. Wieder andre zeigen ihn als Horos-Eros; ja auf einigen Gemmen trifft man Horos-Eros-Herakles vereinigt. Die Erzfiguretten zeigen ihn oft auf den Baumstamm (Mandelbaum) oder auf einen schlangenumwundnen Stamm gestützt oder gelehnt; auch erscheint er öfter geflügelt, zuweilen auch mit schenkelumwindender Schlange (heilgöttischem Attribut). Man sieht, wie zuletzt aus dem einmal missverstandnen Horknaben alles Mögliche gemacht worden ist. Unter den Gebilden, die unter den Erzgeräthschaften im Neapler Museo vorkommen, ist ein



wahres Curiosum das geflügelte lotusbekrönte Knäbchen, welches, den Finger auf dem Munde habend, das Füllhorn in seiner auf schlangenumwundnen Stamm (Aeskulapstab?) gelehnten Linken hält, auf dem Rücken aber einen unterwärts geschlossnen Köcher trägt, der freilich mehr einer *cista mystica* denn einem Pfeilkorbe ähnlich sieht. Zu Boden sind beigegeben: der dem Liebgott wie dem Heilgott heilige Hahn, die afroditische Schildkröte und noch ein drittes sinnbildliches Thier, was nicht deutlich zu sehn, aber vermuthlich der erotische Löwe ist. (Vergl. Neapels antike Bildwerke, beschr. v. Ed. Gerhard u. Th. Panofka, I. S. 182 f.)

Von erhaltnen Statuen des Harpokrates ist jene die bekannteste, welche 1744 bei der reichbelohnten Ausgrabung der Hadrianischen Villa zutagegefördert ward. Diese Statue, in welcher man die Macht und den Segen des Stillschweigens gefeiert finden mag, verdient ihrer fleissigen Ausführung und guten Erhaltung wegen alle Beachtung. Der wolbeleibte Knabe, dessen Stirn die Lotosblume schmückt, hält in der Linken das Horn des Reichthums und der Fülle, während er mit dem gen Mund geführten Zeigefinger der Rechten Schweigen empfiehlt in Bezug auf das irdische Wolergehen, das der Mensch nicht loben, nicht besprechen darf, ohne den Neid der Götter zu wecken. Ist diese Deutung die richtige, so lässt sich leicht begreifen, warum die manchfaltigen Darstellungen des Harpokrates so häufig als Amulete zur Abwehr des „bösen Blicks“ verwendet worden sind.

Künstler der Neuzeit haben in gelegentlichen Sinnbildungen die dankbare Gestalt des mythischen, mystischen Knaben, des geheimnissvollen, glückseligen Schweigers nicht unbenutzt gelassen. Auf die ursprüngliche Naturbedeutung des Gottknaben ist wieder hingewiesen worden in einem Gemälde, welches Gustav Jäger im Herderzimmer im Schlosse zu Weimar ausführte. An der Wand dieses Dichterzimmers, die dem Eintretenden gegübersteht, ist das Mittelbild eingenommen von Athena und Harpokrates. Sinnend auf Friedenswerke (denn der Oelbaum sprosst neben ihr und die Spitze der Lanze ist zu Boden gesenkt) sitzt da die Schutzgöttin Athens, während der ägyptische Gott des lautlosen Naturwirkens, mit Finger am Mund und reichem Füllhorn in der Rechten, an ihr vorüberzieht.

Harpyien, von *ἅρπω, ἁρπάζω*, die Raffenden, Hinraffenden, Entführenden, Raubenden, die personificirten Sturmwinde des hellenischen Mythos. Bei Hesiod gibt es zwei Windsbräute: Aello (welche den Sturm bedeutet, also die eigentlich Stürmende) und Okypete (die Raschfliegende), Töchter des Thaumas, des Wundermannes, und der Elektra, der Hellleuchtenden (d. h. des Aethers). Spätre Sagenschreiber wissen von drei Harpyien, deren Namen Aellopos (die Sturmfüssige), Okypode (die Schnellfüssige) oder Okythoe (die Raschlaufende) und Nikothoe (die Siegeilende) lauten. Auch erscheinen die Drei unter den Bezeichnungen: Keläno (die Dunkle, d. h. Sturmwölkige), Podarge (die Fussschnelle) und Acholoe (?). Die Fantasie der Alten hatte hier einen Gegenstand, bei dem sie mit Fülle dichten konnte. Bei Homer entführen die raffenden Stürmerinnen die Töchter des Pandareos, um dieselben den Erinnyen zu Dienerinnen zu schenken. Ueberhaupt liess die Sage Jeden, der urplötzlich verschwand, sodass man nicht wusste, wohin er gekommen, durch die Harpyien rauben. Das gewaltig schnelle Dahinfahren des Sturmwinds wurde bei seinen Repräsentantinnen benutzt, sie auch als Mütter schneller, jagender, ungestüm rennender Rosse erscheinen zu lassen. So sollte König Erichthonios mit der Harpyie Aellopos die Rosse Xanthos (den Braunen) und Podarke (den Fussstarken) erzeugt haben. Von der Podarge sollten die Rosse geboren sein, welche Hermes den Dioskuren gegeben, nämlich Phlogeos (der Flammende) und Harpagos (der Raffende). — Eine hexische rächerische Rolle spielen die Harpyien in der Geschichte des Phineus, des fabelhaften Königs zu Salmydessos in Thrakien. Ihm, der seine zwei Söhne von der Boreadin Kleopatra geblendet hatte, weil sie von seiner zweiten Gattin Idäa unkeuscher Absichten gegen sie beschuldigt worden, sandten die Götter zur Züchtigung jene Harpyien, die ihm jede vorgesetzte Speise wegrafften und (nach späterm Zusatz) jede ihm gelassne besudelten. — Den ältern Dichtern sind die Harpyien schöngelokkte Flügelgöttinnen, die sich rasch wie der Wind, leicht wie der Vogel bewegen. Bei den Spätern, und schon bei Aeschylos, werden sie dagegen als völlige Scheusale geschildert, als Missgestalten mit Vogelleib und (bärenäugigem) Jungferngesicht oder als hühnerköpfige, gefiederte und geflügelte Wesen mit weisser Brust, menschlichen Armen mit Krallenhänden, menschlichen Schenkeln und Hühnerfüssen. Durch die in Vorzeichnung solcher Grauengestalten zu viel thuenden Dichter (unter welchen Virgil der Schlimmste!) konnte die Kunst nur irregeführt werden; sie gerieth hier, wie bei den Gestaltungen der Sirenen und Gräen (mit welchen die Harpyienbildungen ihrer starken Verwandtschaft wegen oft verwechselt

worden sind), auf so abscheuliche Abwege, dass von einer ästhetischen Linie, unter welche noch das Hässliche sich gestellt hätte, keine Spur blieb. — In der kristlichen Kunst lebten die Harpyien fort in Darstellungen des Herkuleskampfes gegen die Unholdinnen, unter welchem adoptirten Bilde der siegreiche Kampf des muthigen Kristen gegen die Laster verstanden ward.

Harpyiendenkmal. So nennt man nach den daran vorkommenden Harpyienfiguren jenes von Charles Fellows 1838 zu Xanthoş in Lykien entdeckte Grabdenkmal, welches (nun ins britische Museum versetzt) durch seinen Reliefschmuck zu den wichtigsten Frühwerken lykisch-griechischer Kunst zählt. Das Monument erhebt sich auf sechs Fuss hoher Basis als ein viereckthürmiges aus Kalkstein in einem einzigen Stücke, und zeigt etwa zwanzig Fuss über dem Boden auf jeder der vier Seiten einen Fries von drei weissen in die genau abgemessne Vertiefung des Steins eingefügten Marmorplatten von 3′ 5″ Höhe bei 9″ Dicke, deren Figuren etwa 3′ hoch in wenig erhobenem Relief gearbeitet und an mehren Stellen noch mit den Spuren blauer und rother Färbung behaftet sind. Auf östlicher und westlicher Seite beträgt die Länge acht Fuss, auf den andern Seiten etwas weniger. Ueber dem Fries ein starker Karnies mit Abakus darauf. Auf der westlichen Seite (Hauptseite) ist der Fries durch eine kleine Thüröffnung durchbrochen, ob welcher eine säugende Kuh figurmacht. Diese Thür führt in eine achthalb Fuss hohe Kammer, grade nur soweit bequem, um einen Aschenkasten hineinzubringen oder Spenden hineinzuschieben. — Der Stil des Reliefschmucks ist ein rein hellenischer, und zwar stimmt dieser Stil mit den archaistischen Werken, den Aegineten, den attischen Stelen, dem Leukotheareliel, vollkommen überein. Nur in den dargestellten Gegenständen bleibt Manches fremdartig und dunkel. Die Kompositionen der vier Seiten haben unstreitig einheitlichen Zusammenhang und engern Bezug untereinander. Auf der Seite der Grabespforte erkennt man mit grosser Wahrscheinlichkeit Demeter und Kora, jene mit Patera, die jüngere Figur mit Granatfrucht, nebst den drei Horen, zweien mit Granatblüte und Apfel, einer mit Ei. Auf den übrigen Seiten wird die Mitte von drei thronenden stabführenden Göttern eingenommen; dieselben sind angethan mit weiten Aermelgewanden und Mänteln; zwei erscheinen bärtig, der dritte bartlos, doch ohne jünger zu sein. Erklärer haben dabei an die drei Zeuse gedacht, welche Annahme jedoch durch das Beibildliche nicht unterstützt wird. Unter dem Stuhl des Einen erscheint ein bärenartiges Thier; bei dem Andern zeigt sich ein Triton als Ornament unter der Stuhllehne; dieser Thronende hat eine Granatblume in der Hand, während der Dritte Granatäpfel in beiden Händen hält. Dieser Götterdreiheit scheint eine Familie Geschenke zu weihen, der geharnischte Mann seinen Helm, die Frau eine Taube, das Kind einen Hahn und einen Granatapfel. Dies Kind befindet sich auf der andern breiteren Seite, der mit der Thür und den zwei Göttinnen genüberliegenden, welche an den Enden noch zwei und eine stehende, gleich den Horen genüber untergeordnete Figuren hat. Die Enden der zwei schmälern Seiten werden eingenommen von vier mädchenraubenden Harpyien sehr schöner Bildung, welche Beigebilde in einer sepulkralen Darstellung ganz passend und verständlich sind. Von der einstigen Bemalung der Reliefe erkennt man noch das Blau im Grunde und das Roth in der Helmspitze; auch lässt sich wahrnehmen, dass die Leisten der Plinthen und an den Thronen bei ihrem niedrigern Relief bemalt gewesen.

Welcker, der Bonner Archäolog, setzt das kunstgeschichtlich hochzählende Denkmal in die Vorjahre jener burg- und stadtverderbenden Einnahme von Xanthos, welche durch den Perserfeldherrn Harpagos im dritten Jahr 58ster Olympiade (546 vor Kristus) erfolgte. Bei jenem Ereignisse waren, nach dem Zeugnisse Herodots, alle Xanthier bis auf achtzig grad abwesende Familienväter im verzweifelten Freiheitskampfe gegen die Perser untergegangen. In der Zeit nun des verödeten, sich mühsam wiedererholenden und tributpflichtigen Xanthos wird solch ein Monument schwerlich entstanden sein; noch weniger aber kann es, weil seine bildwerkliche Stilistik auf ein höheres Alterthum rückweist, in die um ein Bedeutendes spätere Zeit der Neublüte der lykischen Hauptstadt fallen. Der alterthümlich strenge, wiewol schon von Anmuth leis umflossene Stil der Friesfiguren, die bewunderswürdige Einfalt, Wahrheit und bereits erworbene Sicherheit und Feinheit der Arbeit lassen mit Wahrscheinlichkeit annehmen, dass das xanthische Denkmal etwa in gleiche Zeit falle, in welcher die Tempelskulpturen auf Aegina entstanden. Ob nun die Bildwerke des lykischen Grabmals aus einheimischer Schule oder unter Einfluss der zur Zeit hochberühmten Werkstätte von Chios oder der Schüler des Dipönos und Skyllis hervorgingen, wird nie auszumachen sein. Die Kunst dieses xanthischen Frühwerks ist

nicht nur im Ganzen rein griechisch, sondern zeigt auch überraschenderweise in einzelnen Figuren starke Uebereinstimmung mit sonsther bekannten Denkmalen frühhellenischer Plastik; so treffen die thronenden Göttinnen in Stil und Vortrag überein mit dem hochalten Leukotheagebilde in Villa Albani, während nach dem Anzug überhaupt die weiblichen Figuren an die wagenbesteigende Göttin auf der Akropolis und der gewappnete Mann an den Aristion der attischen Stele erinnern.

Für dieses Grabmal und für noch vier andre sepulkrale Denkmale xanthischer Herkunft ist zu London auf Kosten des britischen Musealfonds ein besondres Gebäude errichtet worden, das nun ein eignes Lykisches Museum bildet.

Literatur: *Charles Fellows Journal written during an excursion in Asia Minor* (London 1839), mit Abb. der xanthischen Reliefe. Desselben *Account of discoveries in Lycia* (London 1841) mit besserer Abbildung. *The Xanthian Marbles, their acquisition etc.* (London 1843.) Ed. Gerhards archäologische Zeitung 1843, S. 49, Taf. IV mit Wiederholung der Fellowschen Abbildungen, die jedoch sehr berichtigt und verbessert gegeben werden. *Annali dell' Inst. di corr. arch. XVI. p.* 133 (sehr eindringende Beschreibung und Erklärung von Emil Braun). *Monum. dell' Inst. IV. tav.* 3. Neues Rheinisches Museum (Bonn 1844), S. 481—90. *Bullettino dell' Inst.* 1845, *p.* 14. Gerhards arch. Zeit. 1845, S. 69. — In Sachen der Erklärung der Grabmalsbilder berühren sich Hamilton und Theodor Panofka in der Meinung, dass der Umstand, dass Xanthos eine kretische Kolonie gewesen, bei Deutung der räthselhaften Figuren ins Gewicht falle, dass man dieselben also aus kretischen Mythen erklären müsse.

Harrich, Kristof, nürnbergischer Kleinmeister, † 1630. Vgl. Art. „Elfenbeinarbeit", B. III. S. 406.

Harris, Sir W., Autor der *Illustrations of the highlands of Aethiopia,* welche in 27 Platten mit dem Bildniss des Verfassers 1845 zu London erschienen. Es gibt davon zwei Ausgaben, eine mit schwarzen und eine mit kolorirten und aufgezognen Abdrücken.

Harsdörferwappen. Das Wappen der Nürnberger Familie Harsdörfer, von welcher Glieder im Rathe sassen und aus welcher der Ordenstifter der Pegnitzschäfer hervorging, bestand aus weissem Thurm mit gelben Knöpfen auf gelbem Berge in rothem Felde.

Harsef, zu deutsch Erzeuger, ägyptischer Name des innenweltlichen Schöpfergeistes, der im Religionssistem der alten Aegypter als erste Stufe der in die Welt übergegangnen Urgottheit betrachtet wird. Er heisst auch Menth oder Monthu, d. i. Schöpfer, oder Pan, d. i. der Ausgegossene, der in die Welt übergegangene Gott, der Ausfluss Amuns (des „Verborgenen") und Knefs (des „Geistes", des wehenden Geistes, der in Schlangengestalt die Welt umfasst und in Bewegung setzt). Als Menth Harsef, als Schöpfer und Zeuger, ist der Gott meist durch den Phallos (durch das Zeugeglied) bezeichnet, mit den zwei hohen Straussfedern des Amun auf dem Kopfe. So öfter auf Thebischen Denkmalen.*) Oder man wählte den beflügelten Skarabäos, das Sinnbild der Fruchtbarkeit, und gab ihm den Widderkopf, um die Verkörperung des Amun Knef in diesem Zeugegott anzudeuten. Oder er ward gradezu als Bock dargestellt, denn auch dieser diente als Hieroglyfe der befruchtenden Kraft. Den „Pan", sagt Herodot, bilden die Aegypter ganz wie die Griechen mit Ziegenkopf und Bocksfüssen, glauben aber darum nicht, dass er wirklich so aussehe. Pan sei bei den Aegyptern ein uralter Gott und gehöre zu den acht grossen oder ersten Göttern. Bei den Griechen, wo er seine Bocksfüsse gerettet hat, ist er allerdings zu einem Hirtengott herabgesunken, ohne Erinnrung an seine kosmische Bedeutung.

Eigenthümlichen Beinamen führt Menth Harsef in seiner Stadt Herment oder Hermonthis auf dem linken Ufer oberhalb Theben. Da heisst er Pekle, Pachis, d. i. Gemahl, nämlich Gemahl seiner Mutter, der Neith, der Urmaterie, welche ihm, dem Schöpfergott, die Sonne gebiert. In der grossen Vorhalle zu Esne erscheint dieser innenweltliche Schöpfer als Sohn der Pascht, der Raumgöttin; also hat er nicht nur verschiedene Väter (Amun, Knef), sondern auch verschiedene Mütter, mit welchen er sich selbst wieder vermählt. Dem Pekle, dem Harsef als Gemahl seiner Mutter, war zu Herment ein Ochs geweiht, der gleichfalls

*) Es bedarf für den Denkenden kaum der Bemerkung, dass bei den Aegyptern die rohesten Kraftbilder, wie der Phallos und der weiter erwähnte Bock, über alle Sinnlichkeit erhabene Bedeutung hatten, dass grade diese stärksten Bilder der Sinnlichkeit, die uns so gemein dünken, gebraucht wurden, um die allerübersinnlichste Kraft, die weltdurchdringende Allkraft anzudeuten.

den Namen Pekie oder Pachis führte, wie denn immer die heiligen Thiere in Aegypten mit dem oder jenem Beinamen ihres Gottes benannt wurden.

Harsef, Monthu oder Pan, die erste Stufe des innerweltlich gewordnen Amun Knef, des Urgeistes, war also der geistige weltbeseelende Schöpfergott, der himmlische Eros der Aegypter. Als zweite innenweltliche Schöpfungsmacht, als irdischen Weltbildner, als kunstreichen Schöpfer der Einzeldinge, verehrten sie den Phtah, ihren zweiten Eros, den Gott des Urfeuers, der bei den Griechen zum Hefäst, zum göttlichen Schmiedemeister geworden.

Härsenier, bei Dichtern der Ritterzeiten vorkommender trachtlicher Ausdruck, der eine Bedeckung des Kopfes unter dem Hauptharnasch, eine Kappe oder Haube unter dem Helme oder der Eisenhaube, zu besagen scheint. Wir finden das Wort z. B. bei Wirnt v. Gravenberg, in dessen Radrittergedicht aus dem ersten Zehnt des 13. Jahrh.

Hart, Medailleur zu Brüssel. Eins seiner Hauptschaustücke ist das reichlich dritthalb Zoll durchmessende Medaillon, welches bei Gelegenheit der Vollendung der rheinischen Eisenbahn bis zur belgischen Grenze (1843) als Gedenkstück erschien. Die Vorderseite enthält das sehr ähnliche, trefflich modellirte Brustbild des Belgierkönigs in Generalsuniform, mit der Umschrift: *Leopold I. Roi des Belges*. Auf der Rückseite ein reiches, schön geordnetes Tableau. Wir sehen da eine zinnenartige Erhöhung, an deren Fusse sich die inschriftlich auf ihren Wasserkrügen bezeichneten Flussgötter des Rheins und der Schelde befinden. Oben auf der Zinne nimmt Mittelstellung der Genius des Handels, der die behelmten, durch Wappenschilde kenntlich gemachten Vertreter Belgiens und Preussens bei Händen hält. Im Hintergrunde links die Kathedrale von Antwerpen, mit Aussicht auf die Schelde, rechts der Kölnerdom mit der Aussicht auf den grossen Viadukt bei Aachen. Im Abschnitte die Lesung: *Inauguration du chemin de fer de Verviers à Aix-la-Chapelle, XV. Oct. MDCCCXLIII. Deschamps, ministre des travaux publics.*

Hart, S. A., Akademiker zu London, Genrehistoriker, schon seit den Dreissigern unsers Jahrh. mit Achtung genannt, begann in einer rembrandtisirenden Weise und hob sich allmälig in der Technik auf eine Stufe, auf welcher er als einer der durchgebildetsten Farbenschilderer nur wenige Rivalen im vielpinselnden Vaterland zu befürchten hat. Eine seiner besten Arbeiten, ausgestellt 1850, schildert die Judenprozession beim Thorafest in der Livorneser Synagoge. Dies in die Vernongallerie gekommene Bild, tüchtig in der Anordnung des Zuges und sehr anziehend durch die Rabbinerkostüme, wurde stichbekannt durch ein Blatt von E. Challis (1851). Zu einer frühern Ausstellung, 1846, lieferte Hart einen inspirirten Dante, der sein göttliches Gedicht unter Wirkung des ihn durchwehenden Geistes der Bibel schreibt. Es war eine Halbfigur von gelungener Auffassung, wenn auch etwas weich im Karakter.

Hartberg, steirische Stadt an der ungarischen Grenze, mit Hauptkirche, die den schönsten Thurm der Steiermark besitzt. [Laut Tschischka: Kunst u. Alterth. im österr. Kaiserstaate. 1836.] In der Nähe dieses Ortes — des *Mons Heortes* der römischen Legionenzeit — hat man Römergräber aufgefunden. [Bericht darüber von Dr. Math. Macher in den „Mitth. des histor. Vereins für Steiermark.“ 2. Heft. Gratz 1851.]

Hartenstein. Diesen Namen trägt eine der grössten Burgruinen Oesterreichs. Sie liegt in Niederösterreich, im Viertel ob dem Mannhartsberge, und weist drei gewaltige Thürme und viele Gewölbe auf. — Denselben Namen führt eine ansehnliche Burg Sachsens, welche Jahrhunderte lang den Burggrafen von Meissen zum Sitz diente. Dieser sächsische Hartenstein, seit Anfang des 15. Jahrh. der Stammsitz des Hauses Schönburg, bietet aus verschiednen Jahrhunderten stammende Gebäude, welche trotz ihrer grossen Verschiedenartigkeit gute Gesammtwirkung machen. Anmuthenden Anblick gewährt der Hofraum, wo man sich durch manches Zierliche der Bauart wie durch die Wahrnahme sorgfältiger Unterhaltung des Ganzen sehr angesprochen fühlt. (Eine ungenügende Ansicht des Schlosshofes brachte die Zeitschrift *Saxonia* zweiten Jahrgangs. Nähere Beschreibung des Hartensteins in Nr. 14 ders. Zeitschr. ersten Jahrg.)

Hartinger, Künstler in den Kunstdruckateliers der unter Auers Leitung stehenden Staatsdruckerei zu Wien, namhaft durch seine Verdienste in der farbendrucklichen Vervielfältigung von Malwerken (naturgrossen Köpfen von Amerling, Genrebildern u. dergl.) sowie von alterthümlichen und naturalischen Gegenständen, floralischen (im *Paradisus Vindobonensis*), geologischen und pathologischen Darstellungen.

Hartmann, ein den Meisternamen im vollen Sinne verdienender Steinmetz,

der in der Periode des deutschromanischen Baustils in der Kaiserstadt Goslar erscheint. Er ist Schöpfer des Portals der kleinen Vorhalle, welche als einziger Rest des alten, erst in unserm Jahrh. verschwundnen Kaiserdomes, gleichsam als Pröbchen des Niedergerissnen, noch zu Goslar zu schauen ist. Eine Säule theilt das Portal in zwei Hälften, deren jede im Halbkreisbogen überwölbt ist. Der Säulenschaft, dessen Base durch eine verstümmelte Thierfigur gebildet wird, ist auf das Zierlichste mit flachgearbeitetem verschlungenen Ranken- und Blattornament bekleidet, das Kapitell fantastisch durch menschliche, von ineinandergeschlungenen Flügeldrachen umgebene Köpfe geschmückt. Auch der Abakus ist ausgestattet mit zierlichem Blattwerk; eine daran befindliche Inschrift nennt den Künstler: *Hartmannus*. (Vergl. Kuglers Reiseblätter vom J. 1834 in dessen „Kl. Schr. u. Stud. zur Kunstgesch.", Stuttg. 1853, I. S. 142.)

Hartmann, Name einer starken Familie von Künstlern und Kunstverwandten neuerer Zeit, deren Gliederzählung wir billig den Müllern und Schulzen überlassen. Wir greifen nur Etliche heraus, unbekümmert um etwaige Lichter, deren Stralen möglicherweise nicht in unser Studienzimmer zu dringen vermochten.

Zuvörderst nennen wir Johann Jakob Hartmann, einen geschickten Landschafter aus Kuttenberg, welcher, geboren um 1680, um 1716 zu Prag blühte. Einige seiner Naturschildereien (die freilich die Brille nicht verleugnen, wodurch man seinerzeit die Natur sah) wurden würdig befunden die Belvederegallerie in der Kaiserstadt zu zieren. Dort findet man vier auf Kupfer gemalte Stücke von 1′ 7″ Höhe bei 2′ 4″ Breite, sinnbildliche Landschaften, in welchen der Künstler die Elemente vorzustellen oder anzudeuten bemüht war. Die Erde wird vertreten in Landschaft mit Jagd und Obstärnte, das Wasser durch eine Flusslandschaft mit Fischern und Schiffern, das Feuer durch eine Landschaft mit Brand in der Ferne und mit Schmiede im Vorgrund, die Luft durch eine Landschaft mit Vogeljagd.

Johann Hartmann, Landschafter aus Mannheim, geb. 1753, geschult bei Ferdinand Kobell, niedergelassen zu Biel. Er war Oel- und Guaschmaler, in welcher letztern Technik seine Stärke bestand. Man kann nicht sagen, dass er sich als Naturschilderer bedeutend erhoben habe; er verstand sich mehr auf Einzeldinge, besonders auf karakteristische Darstellung der Tanne, wonach er mit Recht der Tannenmaler heissen durfte.

Hartmann der St. Galler, vortrefflicher Pflanzenzeichner und Vögelmaler, in Blüte um und nach 1820. Er ist unter den Schweizerkünstlern als Vögelmaler beinah so stark wie Mind als Katzenmaler. Die feinen Federn seiner Vöglein sind so täuschend, dass man sie betasten möchte. Man kann ihn den Kolibristen nennen, da er vornehmlich Kolibri für seinen Feinpinsel gewählt hat. Proben seiner Kunst finden sich in Händen verschiedenster Liebhaber. Einige Perlen des Kleinmeisters werden in den Malerbüchern der Künstlergesellschaft zu Zürich, im „Künstlergütli", bewahrt.

Ferdinand Hartmann, bedeutender Geschichtmaler, * 1774 zu Stuttgart, † 1842 zu Dresden. Nachdem er in der vaterstädtischen Kunstschule unter Hetsch in die Kunst eingeführt worden, pilgerte Ferdinand im Beginn unsers Jahrh. ins gelobte Land der Künstler, wo 1803 seine erste Frucht reifte: die Schildrung des Eros und Anteros (der Liebe und Gegenliebe). Nach diesem vom Dessauer Fürsten angekauften Gemälde entwarf Hartmann eine Hebe für denselben fürstlichen Gönner; dann beschäftigte ihn eine grosse Darstellung nach der Aeneide: wie Aeneas aus den Iiischen Thoren zur Walstatt eilt. Mit diesem die kräftigende Wirkung des Studiums antiker Kunst bezeugenden Werke zog er die Aufmerksamkeit des Kunstpublikums in einem Grade auf sich, dass sein Name, weitergetragen durch Schrift und Wort, selbst bis zur Newa drang, wohin auch das Bild alsbald der vorausgeeilten Fama nachfolgte. Im J. 1807, in welchem die Anstellung des heimgekehrten Künstlers als Professor an der Dresdner Akademie erfolgte, trat er mit einer Leistung auf kristlichem Kunstfelde hervor, mit den drei Marien am Grabe des Herrn. In dieser Richtung schuf er ausser dem Grabbilde (im Besitze des Herzogs v. Dessau) noch zwei Gemälde, eine vorzügliche Schilderung der dem Herrn die Füsse waschenden Magdalene und eine Darstellung des „Krist am Oelberge." Man kann dieselben als Zwischenarbeiten bezeichnen, als in Pausen geschaffene Werke, wo sich der Meister von der anstrengendern Behandlung antiker Stoffe erholte. Diese blieben sein Hauptaugenmerk; zunächst war es noch die troische Heldengeschichte, die ihn fesselte und zu Schilderungen des hochherrlichen Hektor drängte. So brachte er die grosse Darstellung des Heros, der sich verabschiedet von Weib und Kind, ein im Ausdruck, in der Gruppung und Gewandung der Gestalten wie in der Färbung sehr befriedendes Werk, schaugestellt

1812. Dem folgte die Schildrung einer Rückkehr des Helden, nach der Floskel jener Tage ein „herrliches Bild", das nicht mindere Lobsprüche erfuhr. (Formulirt wurden die *laudes pictoris* zumeist durch August Böttiger, den damaligen Herold aller elbflorentinischen Kunstregung.) Nach den Hektorgemälden sehen wir Ferdinand Hartmann weitere Griffe thun in die Heroengeschichte; er griff nun zur Heldengestalt des Theseus, welchen attischen Heros er 1816 in einem reichen Gemälde vorführte, das die Rückbringung der Tochter des Oedipos zum scenischen Moment hatte. Später griff er in die Geschichte des Herkules, woraus er die Würgung des nemeischen (kleonäischen) Löwen wählte. Dies Kraftbild erschien 1823, im Jahr seiner zweiten Rückkehr von Rom, wohin er 1820 zu neuen Studien gereist war. Als Reisebegleiter des Prinzen Friedrich v. Sachsen gelang es ihm im J. 1828 zum Drittenmal — Italien und Rom zu sehen. — Verzichtend auf Nomenklatur aller seiner Leistungen, wollen wir nur noch seiner anmuthenden Hylasgruppe und dreier seltner Stücke seines Pinsels gedenken, die kraft ihrer Gegenständlichkeit besonders merkwürdig erscheinen. Einem grossartigen Gedanken, der ihn in den Tagen der Völkerschlacht bewegte, suchte er Formen zu geben im Reiter Tod auf falbem Rosse, wie solchen die Vision in der Apokalypse vorschildert. In einem andern Stücke hatte er den poetischen Gedanken, den Tod als Kinderräuber zu schildern. Ihn veranlasste dazu die Stelle bei Jeremias, wo es (Kap. 9, V. 21) heisst: „der Tod ist zu unsern Fenstern hereingefallen." Wir sehen eine mit ihren Kindern schlafende Mutter, am Fenster des Gemachs aber den raubseligen Klappermichel, der bereits ein Kind auf dem Rücken tragend, auch dieser Mutter ein Liebstes von der Seite nimmt. (Gemalt auf Leinwand, von 1′ 7″ 3‴ Höhe bei 2′ 3‴ Breite.) Das dritte der gegenständlich merkwürdigen Stücke ist ein wolgelungner Versuch, den Göthischen Erikönig ins Bild zu setzen. Es ist ein Nachtstück, eine Schlucht zeigend mit schauerlich gezackten Felsen, wo angstvoll der Vater mit seinem Knaben hinreitet, den das Riesengespenst zu erfassen droht. (Bild auf Leinwand, von 3′ 1″ Höhe bei 4′ Breite.) Beide letztgenannte Stücke in der Gemäldesammlung des Stuttgarter Museums. — Dass Ferd. Hartmann auch im Bildniss und im Landschaftlichen Meisterliches gegeben, darf nicht unerwähnt bleiben. Zu seinen besten Porträten zählt das Ebenbild des Kunstschriftstellers Quandt (1827 gemalt) und sein Selbstbild, das ihn in Malung des h. Georg begriffen zeigt.

Endlich Matthias Kristof Hartmann, ein Nürnberger (1791—1839). aus der Schule des Kristian Fues. Farbenzeichner lebendig und scharf gefasster Bildnisse sowie karakteristischer Situationen des gemeinen Lebens. Er arbeitete meist in Aquarell und schilderte ausser Bäuerinnen (wie die im Predigtbuch Lesende und die vor ihrer Milchsuppe andächtiglich Betende) gern komische Leut' von Abrams Samen. (Von 1827 der Jüd im Sterbehemd, Zeichnung in der Hertelschen Samml.; von 1830 der junge Itzig, der mit sehnsuchttönendem Brummeisen — der Kala ein Ständchen bringt, was der Alte belauscht, Aquarellstück in der Hanffschen Samml. zu Nürnberg.)

Hartung, Johann, Bildhauer von Koblenz, der seine Schule zu Paris unter *Rude* machte, dann in der Vaterstadt arbeitete und jüngst sein Atelier zu Berlin aufschlug. Wir finden ihn zuerst 1845 erwähnt, in welchem Jahr der junge Bildner dem auf Stolzenfels weilenden Könige die Skizze einer Statue des gehörnten Siegfrieds vorzeigte. Hartung erhielt den Auftrag, dieselbe für einen Springbrunnen im Schlosse Stolzenfels in Silbererz auszuführen, und wandte sich zur Vollführung dieser Aufgabe, wol ohne Noth, nach Paris. Dies Werk. 1846 beendet, ward 1847 in der Pariser Ausst. und dann in der Kölner gesehn. Nach dieser Metallstatue kam ihm der Auftrag zur Modellirung und Marmorausführung einer sinnbildlichen Gruppe, welche die Vereinung des Rheins und der Mosel [Vermählung der *Mosella* mit dem *Rhenus*] verbildlichen sollte. Das Modell zu dieser für Koblenz bestimmten Marmorgruppe erschien 1850 auf der Ausstellung zu Berlin. „Es ist gar hübsch und launig", schrieb man von dort, „wie sich das lustige junge Weib dem alten Zottelbart in die Arme wirft, dass ihn auf seine alten Tage noch die Liebe anwandelt. Und das Kränzlein der Jungfrau, das sie in seine Wellen zerpflückt, scheint er sich wol gefallen zu lassen, obwol er ein zärtliches Lächeln nicht mehr zustandebringen kann. Trefflich ist die Arbeit an diesem Werk, bis auf die Nase der Neuvermählten. die überlang und spitz erscheint. Auch sagt' es uns besser zu, wenn sie statt des etwas frivolen Lächelns einen schalkhaften Uebermuth oder eine gewisse Innigkeit in den Zügen hätte." Im J. 1852 hatte Johann Hartung die Ehre, in seinem Berliner Atelier die preussische Majestät zu empfangen, welche seine Marmorarbeiten. besagte Rhein- und Moselgruppe und einen Filoktet auf Lemnos zu besichtigen erschien. Ueber diesen Königsbesuch in der Künstlerwerkstatt und seine

Folgen liegt uns ein interessanter Bericht vor, den hier mitzutheilen wir nicht verfehlen dürfen. *Der Künstler — so wird uns geschrieben — bemerkte beiläufig, dass er die Skizze zu einem Pendant des „Philoktet" gemacht, welche er jedoch, da es sich um ein Geheimniss handle, nur auf Befehl Sr. Maj. zeigen könne. Auf die Frage des Königs nach dem Sujet erwiederte der Künstler, es stelle ebenfalls einen auf einer wüsten Insel verlassenen Helden dar, aber nicht aus der alten, sondern aus der neuen Geschichte: „Napoleon auf St. Helena." Er habe sie für die Concurrenz um den Preis componirt, welcher alljährlich im Institut des Prof. Rudde in Paris unter dessen Schülern desselben, wozu auch er gehört habe, stattfinde. Hierauf enthüllte Hartung auf den Wunsch Sr. Maj. die in rothem Wachs sorgfältig modellirte Skizze. Lange betrachtete der König das Werk, und sprach sich dann in einer so liebenswürdigen Weise und mit so entschiedener Befriedigung über dasselbe aus, dass der Künstler, dadurch ermuntert, sich noch denselben Tag zur Reise nach Paris rüstete, um den Versuch zu wagen, das Werk dem Kaiser vorzustellen. Prof. Rudde war über die Arbeit seines Schülers so hoch erfreut, dass er seinen ganzen Einfluss anwandte, um dem Künstler den Eingang in die Tuilerien zu öffnen, womit auch die bedeutendsten Kunstnotabilitäten von Paris, worunter Hittorff, Graf Fleury, Graf Nieuwerkerke, der Herzog v. Bassano u. a. m. übereinstimmten. In Folge dessen erhielt der Künstler den Befehl, sein Werk dem Kaiser vorzustellen, der ebenfalls demselben seinen Beifall in den ehrendsten Ausdrücken zu erkennen gab, und ihn zu einem zweiten Besuch in den Tuilerien zur weitern Rücksprache einlud. Dieser zweite Besuch nahm für das Werk des Künstlers fast die Gestalt einer Ovation an. Der Saal war mit den Kunstnotabilitäten und der Elite des kaiserlichen Hofs gefüllt, in dessen Gegenwart der Kaiser dem überraschten Künstler seine volle Bewunderung bezeugte und dasselbe in einer grössern Dimension auszuführen befahl.*

Harvey, George, schottischer Maler unsrer Zeit, namhafter Schildrer historisch begründeter Karakterscenen, in Ruf stehend bereits seit Beginn der Dreissiger unsers Jahrh., zu welcher Zeit seine vortreffliche Schilderung der Covenanters erschien. Ein späteres Geschichtstück des Meisters George, das ihm hohes Lob erwarb, vergegenwärtigte die ins J. 1540 fallende Scene des ersten Bibellesens in der Unterkirche von St. Paul zu London. Der geschichtliche Hergang ist, dass man in der Kirche verschiedne Bibeln niedergelegt und an Pulte und niedere Pfeiler mit eisernen Ketten befestigt hatte, damit jeder, wer wollte, hingehen und lesen konnte. Die Menge aber sammelte sich um John Porter, der „gut zu lesen verstand und eine vernehmliche Stimme hatte", und forderte ihn auf, aus der h. Schrift vorzutragen, was er auch that, bis Bischof Boner von London, dem dies missfiel, ihn gefangennehmen und nach Newgate bringen liess, wo er elend starb. Gruppung und Ausdruck sind in Harvey's Bilde gleichmäsig zu loben; die Gestalt des Lesenden, eines noch jungen, etwas befangenen Mannes niedern Standes, mit sprechender Fysiognomie, die verschiednen Nüancirungen der theilnehmenden Zuhörer (alter Männer, Frauen u. a.), die Verhaltweisen der Geistlichen, welche dies Bibellesen als Eingriff in ihre Befugnisse betrachten, — das alles tritt vortrefflich in Erscheinung. Die massive Architektur der alten Kirche mit ihren breiten Säulen und mächtigen niedern Wölbungen ist mit Geschick benutzt, den Eindruck der Figuren zu unterstützen. Die Färbung ist etwas zu dunkel und schwer, was der Wirkung einigermasen Abbruch thut; die Ausführung übrigens ist sorgsam und liebevoll. Nach diesem Bilde erschien schon im Ausstellungsjahre desselben (1846) ein guter Stich, das Blatt von *R. Graves*, das in Sachen der Karakteristik und Modellirung ziemlich befriedet, aber zugleich offenbart, dass dem Stecher die überdunkle Färbung des Urbilds eine Klippe gewesen, die er nicht ganz zu umschiffen vermocht hat. — Eine Lebensskizze des Meisters George und ein holzgestochnes Porträt desselben s. im Novemberheft des *Art-Journal* 1850.

Harvey, Wm., englischer Holzstecher, ein Hauptnachfolger des Thomas Bewick, von welchem im Hauptartikel „Holzschnitt" weiter zu reden.

Harvstehude, Ort bei Hamburg, mit Erinnrungen an Dichteraufenthälte. Hier behagten sich ihrerzeit der anakreontisch heitre Friedrich v. Hagedorn († 1754) und der pindarisch pathetische Klopstock († 1803). Auch soll Albrecht Haller, der grosse Naturforscher, der seiner Marianne das schöne Trauerlied gesungen, auf einer Reise durch Norddeutschland hier eingesprochen haben.

Harwich, Haupthafenplatz der Grafschaft Essex, berühmt durch seine Werfte für Kriegsschiffe und seinen 400 Schiffe fassenden Hafen, den das Fort Landguard in Suffolk, aus den Tagen Jakobs des Ersten, schützt. Bei Harwich zwei schöne Leuchtthürme. Seit 1850 der Bau grossartiger Hafendämme.

Harz. — Von den vielen, das verschiedenartigste Interesse gewährenden Punkten am und im Harzgebirge Norddeutschlands sind für uns bemerkenswerth:

Alexisbad im anhaltischen Antheile des Harzes, Eisenbrunnenort im reizenden Selkethale, angelegt 1810 durch den Bernburger Herzog Alexius. Allwegs anmuthend durch die trefflichen Anlagen, wozu die günstige Naturumgebung benutzt worden. Von hier macht man Ausflüge nach der Viktorshöhe und dem Stubenberg, nach Ballenstädt, nach dem Mägdesprung und dem Falkenstein, nach der Rosstrappe, nach Harzgerode und der Josefshöhe (dem Auerberg bei Stolberg).

Andreasberg, die 1521 erbaute, meist aus Holzhäusern bestehende Bergstadt südlich vom Brocken, eingeschlossen von Bergspitzen (dem grossen Knollen, dem Gödekenkopfe und den Koboldsköpfen), gesegnet durch reiche Silbergruben, an deren gefördertes Erz die frühern hannöverschen Andreasmünzen (Thaler, Gulden, Groschen und Mariengroschen mit aufgeprägtem Andreas am Kreuze) erinnern. Die oberharzische Stadt, 1884′ über Meer liegend, nimmt Rang als Hannoverlands wichtigste Bergstadt nächst Klausthal und Zellerfeld. Von hier zwei Wege nach dem Brocken, der eine (Fahrweg) über Braunlage und die klassischen Hochorte Elend und Schierke führend.

Ballenstädt an der Geitel, alte anhalt-bernburgische Residenz am Nordfusse des Unterharzes, Verlasspunkt des Harzes für viele Reisende, welche die Gebirgswandrung bei Harzburg angetreten. Schlosskirche mit der Gruft, wo Albrecht der Bär ruht. Schöne Gebäude an der sogen. Allee, die zu Schloss führt. Bildersammlung im Schlosse, mit guten Niederländern. Geburtstätte August Beckers, eines der ersten Schirmerschüler zu Düsseldorf, dem man so manche frische landschaftliche Ansicht verdankt.

Blankenburg, braunschweigische Stadt dicht am Nordrande des Harzes, wie Harzburg ein Hauptanfangspunkt der Harzwanderung. Die Stadt bestand schon im 10. Jahrh. Verwüstet ward sie im 12. und 14. Jahrh. (in den Jahren 1182 und 1386) und hart bedrängt im 17. Jahrh. (1625). Am Rathhaus haften noch drei Stück jener Steinkugeln, womit der Waldsteiner die Stadt beschoss. Das hochliegende Schloss von 1590, einfach guten Stiles. Es erhebt sich auf einem unter Thonschiefer vortretenden Kalksteinfelsen, ist neuerdings zu zeitweisem Sitz des Herzogs v. Braunschweig geschmackvoll eingerichtet, besitzt einige Kunstschätze und bietet durch seine Lage eine wahrhaft augenweidende Aussicht. Im Süden des Schlossbergs der noch höhere Kalvinusberg mit dem Luisenhause und der schönsten Aussicht nach dem Harz. Im Osten der Stadt die quadersandsteinene, in schroffen Formen aus der Ebene aufragende Klippenreihe der Teufelsmauer, eine mehre Stunden lange, wie durch Riesenhände aus Blöcken zusammengesetzte Felsenwand, in welcher bedeutende Brüche betrieben werden. Zwei Stunden südöstlich von Blankenburg bricht die kleine aber gewaltig rauschende Bode, die an Glanz und Reinheit der feinsten Alpenquelle nicht nachsteht, durch die Granitfelsen der Rosstrappe (der „Bastei des Harzes“). Eine halbe Stunde nördlich von Bl. liegt auf grotteskem Gefels Ruine Regenstein.

Brocken, *mons Bructerus, Melibocus,* der Blocksberg, wie er im Volksmund und in der Hexensage heisst, weltberühmt als höchster Gipfel des Harzgebirgs, womit die Grafschaft Stolberg-Wernigerode beglückt ist. Vierthalbtausend Fuss über Meer liegend, bildet dieser Harzgipfel den Mittelpunkt einer Granitmasse, die das Thonschiefer- und Grauwackengebirg durchbrochen hat und als Brockengebirg bezeichnet wird. Auf der sanftgewölbten, torferdig bedeckten Kuppel viele verstreute mächtige Granitblöcke, die als Bruchstücke der ureinstigen höhern Spitzung des Gipfels erscheinen. Auf der Brockenspitze das grosse einstöckige Brockenhaus (seit 1800) nebst dem neuerdings errichteten, 50′ hoch geführten Holztreppengehäus, auf welchem man, falls der Himmel heiter, den entzückenden Ueberblick von 17—18 Meilen in der Runde geniesst. Bei dieser weitgemessenen Rundsicht erkennt das Auge die Städte Magdeburg, Braunschweig, Hannover, Göttingen, Kassel samt dem Herkules, Gotha, Erfurt, Leipzig und viele andre, kaum zu zählende Orte. Bei reinstem Horizont kann mittels Fernrohres sogar das Zifferblatt am Dome zu Magdeburg erkannt werden. — Als die bedeutendsten Erhebungen des nordwärts jäh abfallenden, auf den andern Seiten mit den Plateaumassen des Harzes mehr verwachsenen Brockengebirgs erscheinen in nächster Umgebung der höchsten Kuppel: nördlich die Brandklippen, östlich die Zeterklippen (mit besonders gerühmter Aussicht), der kleine Brocken, die Heinrichshöhe (wo das erste unbequeme Brockenhäuschen stand) und die Hohneklippen, südlich die Felsengruppen Feuerstein und Schnarcher, der Wormberg und die Achtermannshöhe, der Königsberg und die Hirschhörner, westlich

das Brockenfeld und die Abbensteiner Klippe. (Aus dem Vorrath von Brokkenliteratur mag hier erwähnt werden das *Brockenhaus-Stammbuch in Gedichten und Prosa vom Mai* 1753 *bis Mai* 1850, *herausgeg. von C. E. Nehse.* Sondershausen 1850. Mit Winteransicht der Brockengebäude vom 26. Febr. 1850.)

Drübeck, unweit von Ilsenburg in der Grafschaft Stolberg-Wernigerode liegender Ort, mit äusserst merkwürdiger Stiftskirche aus der Epoche der romanischen Architektur (11. und 12. Jahrh.). Leider hat sie bauliche Veränderungen erfahren. [Etwas mangelhaft ausgefallne Darstellung dieser Kirche in der zweiten Abtheilung des Ludwig Puttrichschen Bautenwerks.]

Elbingerode, bemerkenswerth durch den vortretenden Kalkstein, der hier ebenso wie bei Brilon in Westfalen grosse Plateaus bildet und paläontologisch genau derselbe ist wie der Iberger bei Grund. Paläontologische Angaben über den Kalkstein von Elbingerode macht Fr. Ad. Römer in seinen Beiträgen zur geologischen Kenntniss des nordwestlichen Harzgebirges (abgedruckt in erster Lief. dritten Bandes der *Palaeontographica*, *herausgeg. v. Wilh. Dunker und Herm. v. Meyer*, Kassel 1850).

Ellrich, Städtchen am Ausgange des durch seine lärmenden Schmiedehämmer berühmten Zorgethals, mit der Johanniskirche, worin sich ein von Schäferhand geschnitzter Altarschrein mit biblischen Gebilden befindet. In der Nähe die berühmte Kelle, eine Alabasterhöle.

Falkenstein, alte, noch wolerhaltne Burg, welche (eine Stunde von Ballenstädt liegend) zu den schönsten Zierden des Harzes zählt. Einst Sitz der reichbegüterten gleichnamigen Grafen, die eine Zeitlang (1137—1237) die Schirmvogtei über Stift Quedlinburg besassen, kam der Falkenstein 1332 in den Besitz des Stiftes Halberstadt, aus dessen todter Hand er 1386 an die Herren von der Asseburg überging. Dieser Familie ist die Burg, welche von 1449 bis 1761 fortwährend bewohnt ward, bis heute verblieben. Sie beherrscht das Selkethal, bietet weite Aussicht über den Harz und die magdeburgische Gegend und lebt auch in Sage und Dichtung, zumal durch die Bürgersche Ballade von dem Junker v. Falkenstein und der Pfarrerstochter zu Taubenhain. Seit 1832 ist die wiederhergestellte und bewohnbar gemachte Burg ein Sammelort aller Jagdfreundschaft des Besitzers geworden. Auch gibt sie seit 1840 der nunmehrigen Mindergrafschaft, wozu die Herrschaft derer von der Asseburg getitelt worden, ihren romantischen Namen.

Frankenscharner Silberhütte bei Klausthal, mit Pochwerken von 1554.

Gernrode, Amtstädtchen im obern Herzogthum Anhalt-Bernburg, einst Sitz eines Frauenstifts, welches Markgraf Gero, Herzog der Ostmark, der blutige Niederkämpfer der Slawen, im J. 964 (nach seiner Romreise) gegründet und bei Verlust seiner Söhne mit all seinen Stammbesitzungen begiftet hatte. Noch steht die für die Geschichte der deutschen Kunst überaus wichtige Stiftskirche, ein im Ganzen unversehrt gebliebenes Baudenkmal, das in seinen Haupttheilen sicher dem 10. und 11. Jahrh. angehört. Es ist eine Basilika, bei welcher, in den Arkaden des Schiffes, Pfeiler mit Säulen wechseln. Ueber dem ursprünglichen Vorraum der Westseite war eine Empore eingerichtet, wie gewöhnlich in den sächsischen Basiliken; über den Seitenschiffen hinliefen (jetzt vermauerte) Gallerien, welche sich nach dem Freiraume des Mittelschiffs öffneten. Da die Einführung der Gallerien in den alten kristlichen Kirchenbau als ein Ergebniss der eigentlich byzantischen Architektur zu betrachten ist, so möchte man auch hier die Erscheinung derselben aus einer direkt byzantischen Einwirkung erklären, und dies um so mehr, als man in den ältesten Theilen der Kirche auch noch anderweit byzantisches Element zu finden meint. Es stechen nämlich die Kapitelle in den Schiffarkaden durch eine ganz eigenthümliche Behandlung ihres Blätterschmucks hervor, worin in der That etwas von lokalbyzantischer Formenweise bemerkbar wird. (Von dieser Behandlung unterscheidet sich wesentlich die der Säulenkapitelle in der benachbarten, etwa funfzig Jahre jüngern Stiftskirche zu Quedlinburg, welche theils mehr Nachahmung der römischen Form, theils eine selbständig rohe, nationaldeutsch erscheinende Ornamentik zeigen.) Jene byzantischen Elemente, falls man sich in ihrem Vorhandensein nicht irrt, sind aber für die deutsche Kunstgeschichte insofern beachtenswerth, als sich für die spätere Zeit des 10. Jahrh. der Einfluss byzantischer Kultur zwar häufig in der Malerei (in Miniaturen etc.) aber wenig oder gar nicht in den Bauten Deutschlands nachweislich gemacht hat. — Ursprünglich waren Chor und Querschiff durch einen zusammenhängenden Kryptenbau ausgefüllt, wie ein solcher noch in Quedlinburgs Stiftskirche vorhanden ist. Daran gemahnen die besondern in den Flügeln des Querschiffs vorfindlichen kleinen Krypten, deren Fussboden mit dem der übrigen Kirche in gleicher Höhe liegt; eine dritte, niedrigere, besteht in dem über das Quer-

schiff hinaustretenden östlichen Chorraume. Die Kryptchen in den Querschiff-Flügeln mögen aus dem 11. Jahrh. herrühren, wenigstens die südliche; die Chorkrypte aber, die Puttrich als den allerältesten Bautheil betrachtet, erscheint verhältnissmäsig sehr jung, denn die Fuss- und Deckgesimse der Pfeiler haben hier Profilirungen, die bei aller Einfachheit doch viel mehr an die Formen der spätest gothischen als der frühest romanischen Architektur erinnern. — An ihrer Westseite hat die Kirche, sonder Zweifel schon im 11. Jahrh., eine sehr merkwürdige Verändrung erfahren durch die Einrichtung eines Chors mit Krypte und zwei runden Seitenthürmen. Dass diese Rundthürme nicht zur ursprünglichen Anlage gehörten, sondern erst mit dem Westchorbau entstanden, ergibt sich aus der Disposition des Grundrisses. (Man hat, vornehmlich in den Rheinlanden, die Bemerkung gemacht, dass runde oder halbrund vortretende Thürme auf der Westseite der Kirchen, mehrfach zugleich in Verbindung mit der Anlage einer westlichen Chornische, im 11. Jahrh. [namentlich seit der grandiosen Westfasade des Trierer Domes] eine keineswegs seltne Erscheinung im deutschen Kirchenbau bilden.) — Zu den grossen Eigenthümlichkeiten der Gernroder Kirche gehört die Anlage der sogen. Busskapelle, eines kryptenartigen Einbaues im südlichen Seitenschiff, zur Seite des südlichen Querschiff-Flügels. Dieser Einbau scheint gleichfalls aus dem 11. Jahrh. zu rühren. Puttrich hat das Verdienst, die ungemein interessante Dekoration, welche die dem Kircheninnern zugewandten Wände dieser Kapelle schmückt, von allen störenden Anbauten befreit und vortreffliche Abbilder davon in seinem Werke gegeben zu haben. Diese Dekoration ist verschiedenartig, theils aus Steinskulpturen, theils aus aufgesetzten Stuckreliefen bestehend. Die Steinskulpturen bilden reiche ornamentistische Einfassungen, in welche figürliche Vorstellungen verwebt sind. Ihr ganzer Karakter und die rohe Behandlung deuten entschieden aufs 11. Jahrh. (Bei einer Verändrung der Dekoration sind einige der Steinfiguren später weggemeiselt worden.) Die Stuckreliefe sind Einzelfiguren, heilige Leute und eine Ebenbild scheinende Gestalt, welche sämmtlich, wie Franz Kugler sie ansieht, der Zweithälfte des 12. Jahrh. angehören. Sie sind zum Theil von merkwürdig trefflicher Arbeit, worin sich der Aufschwung jener Kunst, die in den Wechselburger und Freiberger Arbeiten zu so hohen Resultaten gelangt, bereits ankündigt. Auch die minder ausgezeichneten dieser Reliefiguren deuten doch durch die Eigenthümlichkeiten des Stils ebenso bestimmt auf die spätre Zeit. — Die Theile des Kreuzganges, die der Zerstörung entgangen, sind sehr interessante architektonische Reste des 12. Jahrh. — In der Hauptnische der Kirche, in deren Halbkuppelwölbung noch das riesige Farbenbild eines thronenden Krist byzantischen Stiles erscheint, befindet sich an der Stelle des einstigen Hochaltars das Monument des Stifters, das Gerograbmal, ein Spätwerk, welches etwa im Beginn des 16. Jahrh. entstanden und in einfacher sarkofagischer Form gehalten ist. Oben liegt die stark erhoben gearbeitete Gestalt des Heldenherzogs, angethan mit Panzer im Karakter der Spätzeit, die Füsse gestützt auf den Hund. Die Seiten des Sargmals umlaufen Figürchen verschiedner Heiligkeiten. Die Arbeit ist auf das Tüchtigste ausgeführt, sodass sie, wenn auch nicht höchsten Kunstwerth habend, alle Beachtung verdient. [Franz Kugler war der Erste, der von dieser Kirche und den in ihr enthaltnen, nicht minder merkwürdigen Denkmälern nähere Nachricht gegeben; es geschah dies in der von ihm und Ranke verfassten „Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg.“ Nach ihm hatte Ludwig Puttrich Gelegenheit, die Kirche vollständiger zu untersuchen, sodass nun dessen Mittheilungen darüber in den „Denkmalen der Baukunst in Sachsen“, unterstützt durch zehn Blätter mit Darstellungen des Ganzen und Einzelnen, ein sehr umfassendes Bild gewähren.]

Goslar, die alterthümliche, finster in die Gegenwart blickende Stadt am Trostwasser der Gose und am Fusse des erzgesegneten Rammelsberges, einst eine der blühendsten und bedeutsamsten Städte des deutschen Reichs, eine Königin unter den Städten der sächsischen und salischen Kaiserzeit, jetzt eine Magd in hannöverschen Diensten. In einem Kessel, rundum mit Bergen in schönen Formen umgeben, liegt die ehrwürdige Gründung des ersten sächsischen Heinrich, der gewiss mehr Städte gegründet als Finken gefangen hat. Ihre vielen Kirch- und Wartthürme, ihre grauen Mauern zeugen von ihrem Alter, während die blau und roth gedeckten Häuser ihrem Ansehn noch etwas Frische verleihn. Ihre Kirchthürme sind keine ausgezeichneten, keine bedeutenden Steiger, deren sie auch nicht bedarf, denn solche sind wesentlich nur ein Bedürfniss der Ebene, wo solche Interjektionszeichen in die Ferne wirken können; ihre kurzen massigen Mauer- und Thorthürme aber, deren die Gosen- und Kaiserstadt einst gegen 200 gehabt,

bezeugen noch gnüglich, wie sicher und fest sie zwischen die hohen Berge hineingerammt war. Die eigentliche Blüte Goslars fällt besonders ins elfte und zwölfte Jahrhundert, aus welcher Zeit hier noch mancherlei architektonische Andenken vorhandensind. So gewahrt man noch mehre Häuser mit rundbogigen und rundbögig gebrochenen Fenstern und ähnlichen Zierungen aus der romanischen Stilperiode; auch bemerkt man einzelne grosse Spitzbogenthüren mit schönem Profil, sowie schön gearbeitete Fenster der spätern Gothik. Als Profanbauwerke zählen namentlich das am Markt liegende Rathhaus mit seiner spitzbogigen Vorhalle und die benachbarte Worth (einst kaiserliche Wohnung) mit der noch spätern, bereits wieder rundbogigen Vorhalle und den gepanzerten Kaiserstatuen zwischen den Fenstern, welche beide Gebäude dem Markte das ganz eigen malerische Ansehn verschaffen. Die ältern Privathäuser ähneln in ihrer Bauart zum Theil jenen zu Quedlinburg und Halberstadt; neuere dagegen machen sich durch die mit schwarzen Schieferplatten benagelte Wetterseite bis zur Missstimmung bemerklich. — Vom alten Kaiserdom, dem hochwürdigen Denkmal Heinrichs des Dritten, des 1039—1056 Reich und Kirche beherrschenden Kraftkaisers aus dem Hause der Salfranken, ist heute nur noch das kleinste Baustück, die Vorhalle mit dem mehrfach interessanten Portal, übrig. (Vgl. den Art. über den Künstler dieser Pforte, den inschriftlich am Knaufe der Theilungssäule genannten Hartmann.) Erst 1820 ward jene Kaiserkirche, welche der dritte Heinrich seine „liebe Kapelle“ nannte, die dessen Nachfolger als ein Ruhmstück ihrer Krone hochhielten, bis auf die besagte kleine Vorhalle von der Erde vertilgt. Diese rundbögig gewölbte Vorhalle, die nun zur Bewahrung einiger weniger Denkmäler dient, zeigt weit aus den Seitenmauern vortretende Pfeiler, welche einfaches, mit schwachem Blätterrelief verziertes Gesims haben und zwischen welchen sich einzelne geräumige Nischen bilden. Die Hinterseite der Halle bildete den eigentlichen Eingang in den Dom; sie wird nun ausgefüllt durch ein grosses Glasgemälde vom Ende des 16. Jahrh. Dasselbe ist fast ganz vor die Bogenstellung des Einganges gesetzt, sodass auch dieser höchst interessante vom Abriss verschonte Theil des Domes für den Betrachter doch fast wie verloren ist. Die Blätterknäufe an den Säulen dieser Bogenstellung haben eigenthümliches Profil, aus grosser Hohlkehle mit drüberliegendem Viertelstabe bestehend. — Zum Goslarischen Museum eingerichtet, bewahrt die Halle den sogen. „Krodoaltar“, einen erzplattirten, von vier knienden bärtigen Erzgestalten getragenen Altarkasten, der wahrscheinlich ein Werk aus der Bauzeit des Domes (1040—1050) und Kryptenaltar gewesen ist; ferner die „Steinbrüstung“, welche den altberühmten Kaiserstuhl im Dome umgeben hat (der Stuhl, aus Steinsitz und kunstvollen Bronzelehnen bestehend, jetzt ein Schaustück der Rüstkammer des Prinzen Karl v. Preussen); sodann etliche aus der Domkrypte gerettete Säulen, deren abgestumpfte Würfelknäufe mit schwachem Relief verziert sind; mehre Grabsteine; einige alte Holzgebilde; endlich grosse Tapeten mit Heiligenfiguren vom Ende des 16. Jahrh. Unter den Grabsteinen ist der merkwürdigste der mehrfach beschriebne Mathildenstein, an den sich eine artige Erzählung heftet. „Mathilde, Heinrichs des Dritten Tochter, war schön, und ihr Vater verliebte sich in eine so schöne Tochter. Der Teufel versprach ihm seinen Beistand, und als die fromme Mathilde betete, schickte er Schlaf über sie und böse Gedanken; aber ein frommer Mann stand neben ihr und weckte sie, so oft sie einnicken wollte, und beide zusammen besiegten den Teufel und sein Geflüster. Da wurde Satanas grimmig, und in seinem Grimme macht' er die Schöne hässlich, worauf er stanklassend von dannen fuhr. Hässlichkeit, das wusste der Teuxel, ist ein recht gutes Mittel gegen die Liebe, und der verirrte Vater war schnell geheilt. Die Tochter aber besann sich, was jetzt zu thun, und der fromme Mann, der sie so oft geweckt, rieth ihr was Hamlet Ofelien rieth: geh ins Kloster! Und sie thats und stiftete Kloster Quedlinburg, und der Teufel, der Vater, der Wecker und die Hässliche waren zufriedengestellt.“ — Von Goslars noch bestehenden Kirchen (dreien aus dem 12. Jahrh.) und dasigem noch hinlänglich erhaltnen Kaiserpalast (einem Bau aus Konrads II. Zeit, der schon im 12. oder 13. und wieder im 15. Jahrh. theilweis verändert worden und nun zum Magazin degradirt ist) hat bereits der Stadtartikel gesprochen. [Vgl. B. V. S. 302 f.] — Unter den Thürmen, welche die alten Stadtmauern zu festen Gürteln machten, macht sich der Zwinger bemerklich, ein stämmiger Trutzer mit 21′ dickem Gemäuer, jetzt Lustwarte für die Bürger und Bürgerinnen, welche hier drei Säle übereinander zu ihrem Vergnügen finden. — An einen der räuberischen Harzritter, welche sich an die Strassen und hinter die Sträuche legten, um das ihnen verschlossene Goslar zu placken, erinnert der Weberthurm. Eines schönen Morgens nämlich gelang

es den Goslarer Bürgern, einen ihrer Erzplacker, den Siegfried von Blankenburg, gefangen zu nehmen. Da musste denn dieser edle Räuber, bevor sie ihn wieder laufen liessen, mit dem Aufwand all seines Baaren den festen Trutzer bauen, an welchem noch heute der Spruch zu lesen:

Hättest du nicht genommen Kühe und Schweine,
Wärest du nicht kommen hereine!

Goslar, die einstige glorreiche Reichsstadt, hat unendlich verloren seit den Zeiten, wo kleine und grosse Herren hinter einander sich zu Schutzpatronen aufwarfen, um unter diesem Freundschaftstitel die kaisergeliebte Harzstadt zugrundezurichten. Wäre der Herrgott nicht gewesen, die Herren hätten Goslar von der Erde gemaasregelt. Aber der Herrgott liess ein Bächlein durch die Stadt laufen, das sie tränkte und stärkte in allen Kümmernissen. Noch heute wahrt die vom Schicksal Gebeugte ihr Recht, die Gosenschenkin zu heissen, und noch heute feiert sie altgewohnte Tage, wo es in der Freude hoch hergeht. Weit und breit berühmt ist ihr Schützenfest. Die Goslarer bauen da auf schöner Wiese eine kleine Stadt von Holz, und hier wohnen sie während des Festes in ihren eigenen Häusern, sind wie zu Hause, haben alltag Festtag und sitzen da vom Grossvater bis zum kleinsten Enkel in ihrer hölzernen Lauberhütte eng zusammengedrängt, dass nur die Freude zwischendurchkann. — Der Menschenschlag ist ein tüchtiger. Man sieht kräftige kecke Burschen, frisch wie die Rosen blühende Mädchen, meist klein aber gut gebaut, oft von fesselnder Schöne.

Harzburg, jetzt Name eines braunschweigischen Amtsortes, erinnernd an die hochalte, 1653 durch Herzog August geschleifte Burg einstiger Kaiser und kaiserlicher Vögte. Harzburg bildet recht eigentlich die Eingangspforte zum Harz, dessen Fuss man jetzt vom Norden her auf der Bahn von Braunschweig rasch erreicht. Auf einem 1500′ über Meer, 800′ über der Radaubrücke liegenden Berggipfel hatte hier König Heinrich IV. (1068) jene starke Veste erbaut, vonwo aus er das sassische Land in Zaum und Zwang halten wollte. Jetzt sind von ihr, die eine so reiche Geschichte aufweisen kann, nur geringe Trümmer erhalten; etwas Gemäuer und Gräben sind die einzig verbliebenen Spuren. Auf der Stätte der einst gar oft von blutigem Streit umtobten Burg, des Sterbeorts des Vierten der Ottonen, sehen wir nun ein Gasthaus, ein vielbesuchtes von der Lebewelt und den Freunden schöner Aussicht. Nach Südosten hin erhebt sich der Brocken, alle andern Höhen des Harzer Massengebirgs überragend; nach Westen hin liegt das wildromantische Ockerthal und hinter demselben der metallreiche Rammelsberg, dessen Silberschätze Otto der Grosse durch fränkische Bergleute erschloss und an dessen Fusse sich die einst vielgenannte Kaiserstadt hindehnt. Gen Westen liegt Ilsenburg mit dem sagenreichen Ilsenstein, und nach Norden breitet sich weithin eine fruchtbare, von bewaldeten Höhen durchzogene, mit Dörfern übersäete Fläche. Harzburg bietet überhaupt viel Anmuthiges: es behauptet seinen ländlichen Karakter, es hat melodisches Herdengeläut, blumige Wiesen, prächtige Laubwälder, dunkle Tannenforste, lichte Höhen und schattige Thale dicht beieinander, und dazu erfrischende, doch keineswegs scharfe Bergluft. — Neuerdings hat der Ort ein Soolbad erhalten. Das grosse Badgebäude ist mit Balken aus Böhmen aufgezimmert worden, obschon kaum einen Büchsenschuss entfernt prächtige Tannen wachsen und eine neue woleingerichtete Sägmühle zu Harzburg im Betrieb ist. Aber das böhmische Holz zum Bauen kam am Harz billiger zu stehen! — Im Radauthale ansehnliche Steinbrüche, die einen vortrefflichen Hornstein liefern, der bis Danzig und bis zur Dirschauer Bahnbrücke verführt wird. — Ein merkwürdiger Naturpunkt ist der Harzburger Teich, welcher, eng eingezwängt in zwei hohe Berge, durch seine Dunkelbläue schauerliches Ansehn gewährt. Wie ihn kein Lüftchen bewegt, gleicht der mit Hügeln umgebene Teich eher einem festen, in Bergen eingefassten Riesenedelstein als einem beweglichen See.

Harzgerode, ein hochalter, schon im J. 961 erwähnter unterharzischer Ort, längere Zeit ein Sitzpunkt anhaltischer Fürsten, 1630—1709 Residenz der Linie Anhalt-Bernburg-Harzgerode, jetzt Forst- und Bergamtsstädtchen des Herzogthums Bernburg. Es weist eine alte Kirche von guter Architektur, ein altes Schloss und Mauern und Pflaster von Marmor auf. Von hier aus sind besuchte Punkte: der Mägdesprung, die Mägdetrappe im Selkethale (felseingedrückte Menschensohlen) und ziemlich am Ende des Thales Burg Falkenstein.

Heimburg bei Blankenburg, mit schöner Aussicht auf den Harz.

Heinrichshöhe, von welcher man ins Brockenbett geht; s. im Passus über den „Brocken."

Herzberg, vormalige Residenz hannöverscher Herzöge, mit ruinosem Schloss.

Heuscheune, schwer erklimmliche Felsenhöle in den hohen Ufern der Bode, in wildromantischer Gegend, wo die Vegetation zu stocken scheint und man nur eine Art Taxus, Sauerampfer und Schierling findet. In der Umgebung der Heuscheune, wo man das Geschrei zahlreicher Falken vernimmt, dürfte fürwahr die eigentliche Heimat der „königlich preussischen Gemsen" gewesen sein.

Hohnstein, Burgruine im hannöverschen Amte Neustadt. [Einst Sitz der Grafen des Harz-, Zorge- und Helmegaues, deren Stammburg 1636 durch den sächsischen Hauptmann Vitzthum v. Eckstädt zerstört ward.]

Hubertusbad, am Eingange des Bodethals. Im Kursaal des kleinen Hubertusbrunnens, der mit seinen Hirschgeweihen über der Thür so freundlich im Thale winkt, sind die Wände mit trefflichen alten Jagdstücken behangen, mit Blättern vom kräftigsten Stich. Thalaufwärts, einige tausend Schritte vom Hubertusbrunnen, liegt der Waldkater, wo eine gar nicht alltägliche Unterhaltung das Album gewährt, in welchem die durchreisenden Maler auf wirthlichen Wunsch zum Theil sehr sorgsam ausgeführte Zeichnungen niederlegen. Hier sind bereits alle deutschen Malerschulen vertreten. Gewiss würde die Herausgabe dieses Albums auch für ein grösseres Publikum von Interesse sein.

Hübichenstein, einer der Hochpunkte nordwestlich vom Klausthaler Georgenstollen. Nachbarn des Hübichensteins: der Iberg und Winterberg.

Hüttenrode, einer der nächsten Punkte auf der Anfangstour von Blankenburg, Ort für Eisensteinbergbau. Das Plateau von Hüttenrode ein reiches Fündefeld für Mineraliensammler.

Iberg, Höhenpunkt in der Gegend von Klausthal, zu bemerken wegen seines Kalksteines bei Grund, der paläontologisch derselbe ist, welcher bei Elbingerode Plateau bildet.

Ilburg, südlich von Ilefeld, im 12. Jahrh. Sitz der Grafen von Hohnstein.

Ilfeld oder Ilefeld, Flecken am Eingange des Behrethals an der Südseite des Harzes, eine Stunde von Neustadt unter Hohnstein, einst Klosterort, jetzt Gelehrtenschulort, wo der grosse Friedrich August Wolf gewirkt und seinen Ruf begründet hat. Ilfeld war ein Prämonstratenserkloster, das schon im Jahrhundert der Ordensstiftung durch Norbert von Xanten vom Grafen Ilger zu Hohnstein gestiftet ward (1190). Im J. 1550 ging daraus die Klosterschule hervor, die als Gelehrtenschule, welche nur zur Zeit des efemeren Königreichs Westfalen Unterbrechung erfahren, noch heute ihrem Ruf entspricht. [Leuckfeld: *Antiquitates Ilfeldenses*, Quedlinburg 1709. Förstemann: *Monumenta rerum Ilfeldensium*, Nordhausen 1843.] Oestlich von Ilfeld liegt der Bielstein, südlich die Ilburg. Nordwestlich davon lag die Harzburg der Hohnsteiner, die nicht mit der berühmten kaiserlichen Harzburg am Nordabhange des Harzes zu verwechseln ist.

Ilsenburg, Werningerodischer Marktflecken an der prinzesslichen Ilse, wo diese aus dem Gebirge tritt, in lieblicher Lage am Fusse und im Angesichte des Brockens, mit altem und neuem Schloss und alten Baulichkeiten von Kloster Ilsenburg, einer einfachen, im Zeitlaufe verbauten Säulenbasilika nebst interessantem Kreuzgang aus der romanisch-germanischen Periode. (Darstellungen in Puttrichs Bautenwerke.) Im Klosterholze bei Ilsenburg tritt Brachiopodenkalk zutage, der kein devonischer, sondern silurischer Kalkstein ist. [Vgl. Friedrich Römers Beitr. zur geolog. Kenntniss des nordwestlichen Harzgebirgs im dritten Bande der Dunker-Meyerschen *Palaeontographica*, Kassel 1850.]

Ilsenstein oder Ilsestein, der beträchtlichste Granitfelsen des Brockengebirgs, der aus dem herrlichen Ilsethal 230′ hoch senkrecht emporragt und überraschend schöne Aussicht gewährt. Umgeben von finstern furchtbaren Schlünden und Klüften, trägt er oben ein kolossales Eisenkreuz, das seit 1814 durch Graf Anton v. Stolberg-Werningerode als Denkmal für die im Freiheitskampfe gefallnen Stolberger errichtet ist. Die Sage macht den Ilsenstein zum Stein der Ilse, zum Sitz einer verwunschenen schatzreichen Prinzessin. Genüber die verwitterten Felsmassen des Westerbergs und der Bäumlerklippe, die aus dem Dunkel hoher Tannen aufstarren. Noch sind deutlich die Punkte zu erkennen, wo sich der Ilsenstein ureinst mit dem Westerberge verband.

Die Klaus bei Goslar, 60′ hoher Sandsteinfelsen mit eingehauenen Zimmern und Anlagen; zur Zeit, als das Petersstift noch auf dem Berge stand, eine Marienkapelle; später eine Einsiedelei, dann Schlupfwinkel für die Strauchburschen; jetzt Eigenthum des Hrn. Kramer von Klausbruch. „Als ich vor Goslar stand", schreibt ein Wanderpoet, „war mir ein haushoher Felsblock aufgefallen, der vor dem Thore lag und seine Fenster und Thüren hatte, wie ein gewöhnliches Haus. Ich dachte, es sei etwa eines Bergzwerges Sommersitz, wenn er Luftbäder

gegen Gicht und Podagra zu nehmen habe. Aber wie wunderte ich mich, als ich blätternd in der Kronik las, dass es nur ein Sandkorn ist. Als der heil. Kristof den Herrn übers Meer, das damals noch die Felsen des Harzes als seine Ufer bespülte, getragen, setzte er sich nieder auf den Blocksberg und sein Fuss stand zu Goslar, und er zog den Holzschuh aus, zu dem er sich die Arche Noä zugestutzt, und schüttelte ein Sandkorn heraus, und das Sandkorn ist jenes Felssteinchen."

Klausthal und Zellerfeld, ganz holzbauliche Stadt und Städtchen, die wie zwei Nachbarbäume ineinandergewachsen sind. Auf rauhem Plateau des nordwestlichen Theils des Gebirges liegend, 1750′ über Meer, behauptet Klausthal mit seinen mächtigen Erzgängen und grossartigen Betriebsanstalten den Rang als Berghauptstadt des hannöverschen Harzes. Bis 1848 (in welchem Jahr die Münze nach der Residenz Hannover verlegt ward) war es auch Münzort. — Zellerfeld mit Topfemaillirwerk.

Königshütte bei Lauterberg, grosse Eisengiesserei.

Konradsburg bei Ermsleben an der Nordostecke des Harzes, anderthalb Stunde östlich von Ballenstädt. Kleine Prachtruine der Klosterkirche, die in der Zeit um 1200 erbaut, aber nur in Chor und Krypte vollendet ist. Sie ist als eins der edelsten Baukleinode zu betrachten, die uns aus letzter Epoche des romanisch-germanischen Stiles erhalten sind. Die Krypte für sich betrachtet, ist vielleicht die tektonisch schönste aller Anlagen dieser Art, die in Deutschland und sonstwo zu finden. [Vgl. den Ortsartikel in B. II. S. 476 f.]

Mägdesprung, schroffe Felsenklippe, die den Mittelpunkt des reizvollen Selkethales abgibt. Ihren Namen hat die Sage gebildet. Am Fusse des Mägdesprungs, der zum anhaltischen Harzantheile gehört, liegt das bedeutende gleichnamige Hüttenwerk, wo als Denkmal des Eisenwerkbegründers, des 1796 verst. Fürsten Friedrich Albert, seit 1812 ein Gusseisenobelisk von 58′ Höhe steht.

Mägdetrappe, s. im Passus über „Harzgerode."

Nordhausen, preussische Kreisstadt am Südwestende des Harzes, dieserseit wie Herzberg ein Hauptanfangspunkt der Harzwanderung. Einst freie Reichsstadt, war Nordhausen zu allen Zeiten wie noch heute sehr wolhabend. Dort ist fruchtreiches Land, — man spürt die goldene Aue, den Eingang in dieselbe. Die von der Bereitung des bekannten Plebejergetränks bedingte Borstenviehzucht wird hier so empfindlich grossartig betrieben, dass man sich in ein kleines Cincinnati versetzt glaubt und auf die Stadt an der Zorge die Benennung Porkopolis ebenso füglich anwenden kann wie auf jenes Emporium am Ohio. Es wohnt da am Fusse des Harzes und am besondern Fusse des Geiersberges ein derber kräftiger Menschenschlag. Die Frauen und Mägde tragen hier schon jene kurzen Kattunmäntel, welche man fast überall in Thüringen, östlich bis über das Saalthal hinaus, findet. Weitgereiste wollen behaupten, die Nordhäuserinnen wüssten diesen Mantel so hübsch umzuwerfen wie die Spanierinnen; gewiss ist, dass er zierlich zu Leibe steht. (Ueber die Denkmale Nordhausens aus reichsstädtischer und neuerer Zeit s. den besondern Stadtartikel.)

Osterode im Sösethal am Südabhange des Harzes, von Gipsbergen umgebne Gewerbsstadt, die mit ihren Kirchen, ihrer Ruine und ihren rothen Dächern in der frischen rings geschlossenen Gegend ein ganz artiges Bild gibt. Vor der Stadt selbst hat man von dem Berge herab, über welchen der schöne Weg hinführt, mehrmals sehr augenweidliche Aussicht. Die alte Burg, von welcher die Trümmer zeugen, soll ursprünglich ein Bau des Sachsenherzogs Bruno gewesen sein. Man gibt für den Urbau das J. 843 an. Das Rathhaus dieses Städtchens, jetzt der wichtigsten Fabrikstadt Hannoverlands, hat zwei Merkwürdigkeiten: die Hünenrippe und das Messer an der Kette, zu deren Erklärung schon lange der Scharfsinn der Gelehrten mit und ohne Brille aufgerufen worden. Auf dem Kirchhofe ein Eisendenkmal vor einem Familiengrabe, an welches sich eine Historiette knüpft. Vor etwa 200 Jahren liess ein Osteroder Patrizier dasselbe giessen. Eben war die Form zum Guss fertig geworden, als ihm ein Söhnlein geboren ward, das so schwach erschien, dass Aerzte und Hebammen ihm das Leben absprachen. Da liess der fürsichtige Patrizier sein zum Tode verurteiltes Kind gleich mit im Monument anbringen. Aber das Kind, das kaum geboren schon im Todtenkranz auf dem Familienmale figurmachte, ging achtzig Jahre lang an jedem Geburtstage auf den Kirchhof und pflanzte sich selbst frische Rosen aufs Grab, bis der Aufgegebne es endlich Enkeln und Enkelinnen zu thun überlassen musste. — Aus Osterode war gebürtig Thielmann (Tillmann) Riemenschneider, der im Beginn der Achtziger des 15. Jahrh. seiner Heimat entwanderte und als Bildschnitzergesell nach dem künstlerbedürftigen Würzburg gerieth. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Man kennt dagegen sicher das Jahr seiner

Ankunft in der fränkischen Bischofstadt (1483), die Jahre so mancher seiner Skulpturwerke in Sand- und Kalkstein, auch etlicher in Holz, sowie das Jahr seines Ablebens zu Würzburg (1531). Diese Stadt war sein Glückshafen geworden; dort gelangte der Künstler allmälig, infolge seiner tüchtigen und vielgesuchten Meisterschaft, zu allen bürgerlichen Ehren; so nahm er Theil an der städtischen Verwaltung in Krieg und Frieden, bekleidete zeitweis das Bürgermeisteramt und bethätigte sich besonders bei den schwierigen städtischen Maasnahmen zur Zeit des Bauernkriegs.

Pansfeld, Ort in der Nähe des Falkensteins, als „Taubenhain" in der Bürgerschen Ballade von der Pfarrerstochter spielend.

Regenstein oder Reinstein, nördlich bei Blankenburg in bizarren Formen sich erhebender Sandsteinfelsen mit den Trümmern einer Veste, deren erste Anlage in die Zeit Kaiser Heinrichs des Finklers fällt. In Spätzeiten war es eine brandenburgische Festung, welche 1757 durch die Franzosen erobert, 1758 durch die Preussen rückerobert ward. In den Folgejahren wurden die Werke geschleift. Die modernen Ruinen und die felsgehauenen Kasematten sind nun zum Theil den Vergnügenszwecken der Blankenburger dienstbar gemacht. Am Fusse des Regensteins viele versteinte Reste früherer Organismen, ferner bunte Kalzedone und sogenannte Blitzröhren. Nahebei die Felsmassen Osterstein und Luchsternis, welche einst Behauung erfahren haben, deren Zweck uns Epigonen der Epigonen freilich ein Räthsel bleibt.

Rosstrappe, die weltberühmte Granitklippe, welche anderthalb Stunde von Blankenburg im Thal der Bode, 515′ über dem Wasserspiegel derselben, aus der Felsenwand vorspringt und auf ihrer äussersten, nur etliche Fuss breiten Spitze den köstlichsten Blick in die tiefe Thallandschaft verschafft. Die Hufspur eines Riesenpferdes, die oben auf der Felsplatte deutlich erkennbar, erklärt sich durch absichtliche Einarbeit in den Felsen, dient aber der Sage, wonach hier eine verfolgte Riesenprinzessin über die Bode sprengte. Vergleichsweis nennt man diese herrliche Felspartie die „Bastei des Harzes", doch ist sie an und für sich weit schöner als jene des sächsischen Hochlands, wiewol der Blick in die Thalung den stolzen Strom vermisst, den die sächsische Bastei in ihrer Aussichtgabe allimmer voraushat. Der Rosstrappe genüber ragt zu 800′ über dem Bodespiegel die steile Felswand, die als Hexentanzplatz benannt wird. Da bietet sich noch herrlichere weitere Aussicht in die wilden Felsenklüfte, auf das Brockengebirg wie auf die reichbebaute Ebene Magdeburgs.

Rothehütte im Bodethale, nah am Wege nach „Elend", mit grossartigen Hüttenwerken von 1819, Eisenbrüchen und Eisengiessereien.

Rübeland. Marmormühle und Eisengiessereien. Ausser dem nahen Krokstein und dem Düvelshäuschen besucht man von hier aus die Baumannshöle am linken Bodeufer (eine grosse Stalaktitenhöle, sechszimmrig mit 30′ hohem Vorsaal) und die Bielshöle am rechten Ufer der Bode (ausgezeichnet durch weisse Tropfsteingebilde, mit funfzehn Gemächern und zweitem Stockwerk).

Scharzfeld, Burgort auf dem Wege von Herzberg nach Alexisbad, mit böser Erinnrung an Kaiser Heinrich IV. Nahebei die Einhornshöle mit Hölenbärenknochen.

Schierke, das höchstliegende Harzdorf, zu welchem man von Elbingerode her über „Elend" gelangt. Es liegt dritthalb Stunde vom Brockenhaus. Die Gegend zwischen „Elend" und „Schierke" eine klassische des Harzes. Dort die Felsengruppen: Hölle, Feuerstein, Schnarcher.

Stauffenburg, nordwestlich von Klausthal, von Heinrich dem Ersten erbaute Burg, in deren Nähe der Heinrichswinkel besagt, wo der Kaiser seine Finken gefangen. Auf Stauffenburg lebte viele Jahre in tiefster Verborgenheit die schöne Eva von Troth, das Hoffräulein Herzog Heinrichs v. Wölfenbüttel, das sich vorher (als Pesttodte in einer Wachsmaske) zum Schein hatte begraben lassen. Sie mutterte hier siebenmal und starb 1541. Kurz darauf ward hier Margarethe v. Warberg, eine Aebtissin von Gandersheim, die dem Lieberuf gegen ihr Ordensgelübde gefolgt, lebendig in Steinsarg gelegt und eingemauert. Ihr ward da zu jahrelanger Pein das nackte Leben gefristet, bis 1588.

Steinkirche, eine Kalkfelsenhöle, die zu den Schaubarkeiten auf der Tour von Herzberg nach Alexisbad rechnet. Sie hat siebenzig Fuss Tiefe bei Höhung von vierzig und Breitung von achtzehn Fuss.

Stolberg, das grafenresidenzliche Harzstädtchen, mit interessanten Beispielen des Holz- und Fachwerkbaues aus spätestem Mittelalter. Am Markte das Wohnhaus Thomas Münzers, der hier in der Neige des 15. Jahrh. geboren ward. (Der Vater dieses „Radikalen der reformatorischen Zeit", welcher den Papst

und den Luther in eine Pfanne warf und zum volkunterstützten Kampf für vollkommenste Freiheit im Kirchlichen und Politischen vorschritt, soll durch einen Stolberger Grafen ungerechtlich zum Tode verurteilt worden sein. Könnte diese Sage eine begründete heissen, so wäre damit leichtere Erklärung für die alle Schranken überspringende Schwärmerei des Sohnes gefunden.) Das hochliegende Schloss mit Bibliothek, Uhren- und Waffensammlung und einem alten Götzenbild. Ruine der alten Stammburg der schon im 11. Jahrh. beurkundeten Stolberge. Nah der Stadt auch das Lustschloss Tannengarten und die Friedrichshöhe, ferner Schwende mit seiner Spiessglanzgrube, der einzigen Norddeutschlands.

Viktorshöhe (Ramberg) bei Alexisbad im Selkethale, mit der Teufelsmühle und der vollkommensten Aussicht auf den Harz.

Waldkater, s. im Passus über „Hubertusbad."

Walkenried, auf der Tour von Herzberg nach Alexisbad erscheinende Klosterruine, deren Schönheit schon manchen Bautenmaler zur Wiedergabe befeuert hat. Kloster Walkenried, dessen Bau von 1127 datirt, gehörte dem Benediktinerorden. In der auch in der Volksage spielenden Ruine noch einige Denkmale. Für das Gros der Besucher, die so oft mit der Nase sehen, gibt es da zwei Guckbarkeiten: eine Folterkammer und eine „Lutherfalle." Von da gelangt man über den Kupferberg nach Ellrich am Ausgang des Zorgethals; über Ilfeld nach der Burg Hohnstein und nach Stolberg.

Werningerode, alterthümliche Stadt mit hochliegendem Grafenschlosse und einer Reihe von Holz- und Fachwerkhäusern, deren das Gepräge der Endgothik und des Renaissancestiles tragende Formen einen fantastischen, zum Theil schon etwas barocken Eindruck gewähren. (Abb. in Puttrichs Bautenwerke, in Lief. 17 und 18, welche „mittelalterlichen Bauwerken in den gräflich Stolbergischen Besitzungen am Harz" gewidmet sind.) Im Werningeroder Schlosse die Ahnengallerie der Stolberge, die Denktafel eines höchst romantischen Glücksschusses, eine naturgeschichtliche Sammlung und eine Bücherei von 30,000 Bänden, unter welchen 2000 Bibeln platznehmen. Schönste Ansicht der Stadt vom Hossberg; schönste Aussicht auf der Agnesenburg. Unweit Werningerode der Stiftskirchenort Drübeck und (am Zilliger Bach hinauf) die Eisensteingruben des Hartensteins und Büchenbergs.

Zellerfeld, s. bei „Klausthal."

Die Anzahl der Künstler, welche in Harzstädten geboren wurden, ist keine erhebliche. Doch kann der Künstlerbedarf an einzelnen Orten, die kürzere oder längere Zeit in Blüte gestanden, allen Anzeichen nach kein geringer gewesen sein. Vornehmlich hat die Kaiser- und Reichsstadt Goslar in den verschiedensten Beziehungen zur Kunst gestanden. Dort klingt uns sogar aus einer Zeit, aus welcher Künstlernamen äusserst selten überliefert sind, noch der Name eines meisterlichen Steinmetzen, der Name Hartmanns, des am Säulenknaufe genannten Schöpfers der Rundbogenpforte, durch welche man in die erhaltne kleine Vorhalle des im 11. Jahrh. entstandnen, im 19. verschwundnen Kaiserdomes eintritt. [Abbild des Schmuckkapitells in Kuglers kleinen Schriften, I. 143.] Im 13. Jahrh. erscheint zu Walkenried ein tüchtiger Baumeister in der Person des 1223—25 stabführenden Abtes Heinrich. Derselbe soll über 21 Brüder im Kloster, die der Stein- und Erzarbeit mächtig, verfügt haben. [Vergl. Eckstorms *Chronicon Walkenr. p.* 87. Helmst. 1617.] Im endhälftigen 15. Jahrh. erzeugte Osterode den berühmten Holz- und Steinbildner Thielmann Riemenschneider, der nach Franken entwandert und dort weitergeschult — zu Bamberg und Würzburg seinen Lorber erwarb. (Sein Hauptwerk bekanntlich das Denkmal der frommen Kaisersleute Heinrich und Kunigunde im Bamberger Dom.) Im 18. Jahrh. blühten zu Klausthal und Zellerfeld: der Münzmeister Heinrich Horst (um 1718), der Münzschneider Ehrenreich Hannibal aus Stockholm (von dessen Schaumünzen wir jene von 1705 mit dem betenden Erzvater Jakob erwähnen, die zur Weihung der Blankenburger Kirche geprägt ward), Martin Hannibal der Sohn (bei Hedlinger ausgebildet, 1741 Nachfolger Ehrenreichs im Klausthaler Münzmeisteramt), Rudolf Filipp Wahl, Zellerfelder Münzmeister 1762 (?), und Joh. Otto Wahl der Sohn, Amtsnachfolger des Vaters zu Zellerfeld, wo er noch 1786 thätigwar. In unserm Jahrh. erzeugte die Unterharzstadt Ballenstädt den Landschafter August Becker, der sich in der Schirmerschule zu Düsseldorf glücklich entwickelte. Einen wahrscheinlich mäsigen Maler Gottwalt Kühn aus dem Thüringenschen finden wir um 1836 im harzzugängigen Nordhausen, in der resp. Porkopolis an der Zorge, „genrebildernd" be-

schäftigt. (Gott! wenn doch alle Färber vom Mäsigkeitsvereine der Kunst bedächten, welch unverwüstlicher Stoff dem Vieh- und Menschenmaler im Paradies der Unaussprechlichen zuwächst!) Ein gefeierter Meister, der berühmte Waldlandschafter Heinrich Crola von Dresden, hat sich seit Jahren an romantischem Harzpunkte, im lieblichen Ilsenburg, niedergelassen. — Auf eine Registrande der je von Malerhand gebrachten Natur- und Lebensbilder aus dem Harze muss hier verzichtet werden. Hier sei nur an einzelne Erscheinungen letzter Jahre erinnert. 1847 brachte *Eduard Meyerheim* zu Berlin das köstliche Kabinetstück der jungen Harzerin, welche ihr schlafendes Kind im Korb auf dem Rücken trägt. Die junge Frau (Kniestück) geht über Feld, einen kleinern Korb am Arme tragend und im grössern auf dem Rücken den eingeschlafnen, mit dem Köpfchen an ihre Schultern gelehnten Säugling habend. Im Mutterantlitz herrscht ein gemischter Ausdruck friedlichen Sinnens und stiller Ergebung in die getheilten Mühen und Freuden des Lebens. Das Bild ist stichbekannt durch A. Teichel, der die Innigkeit und Feinheit des Originals nicht ganz erreicht, jedoch ein ansprechendes Blatt geliefert hat. (Bl. des Berliner Kunstvereins.) 1848 brachte *Th. Hosemann* zu Berlin das Aquarellstück, welches einen alten Harfner im Harzgebirge vorführt. Ein ziemlich reges Bemühn, den Harz auszubeuten, zeigte sich auf der Braunschweiger Ausstellung 1854. Es erschienen da verschiedne Künstler mit Harzbildern: die Braunschweiger *H. Schilking* und *W. Nabert* mit „Kohlenbrennerei“ und „Sägemühle“, *F. A. Nickol* in Rom mit einer „Mittagsruhe.“ — Harzveduten lieferte seinerzeit *August Becker.* Waldstellen des Harzes behandelte mit dichterischem Pinsel der Meister *Crola.* Neuerdings holte sich zu Landschaftkompositionen Motive aus dem Harz auch Meister *Lessing*, der sonst Eifelliebende, welchen Hans Gude aus Norwegen und T. W. Witheridge vom Ohio, zwei jüngere düsseldorfer Excellenzen, wahrscheinlich zu gleichem Zwecke begleiteten.

Harzburg,
Harzgerode, } s. unter „Harz.“

Harzlandschaften, s. den Abschnitt über Gebirgslandschaften im Art. „Landschaft.“

Harzmalerei und Balsam-Wachsmalerei, zwei durch die Herren Lucanus und Knierim aufgebrachte Bezeichnungen für die von Erstem angeregte und von Letztem zum Heile der Kunst offenbarte Malertechnik mit dem Bindemittel des Kopaivabalsams. Auf die neue Erfindung ist man, nach Lucanus' Bekenntniss, durch die Resultate der Untersuchungen über antike Malereien, mehr aber noch durch die Ueberzeugung geführt worden, dass die Alten sich vorzugsweise der Harze als Konservationsmittel bedient und dass sich diese bis auf unsre Zeit vollkommen dafür bewährt haben, mögen sie als Bindemittel für Malereien oder als Ueberzug für Gemälde, für Statuen oder für Holz- und Elfenbeinarbeiten angewandt worden sein. Ja selbst das Einbalsamiren der Leichen beruht auf der Anwendung von Harzen. Es lassen auch die Analysen darüber keinen Zweifel, obwol bei den Malereien auch auf das Vorhandensein von Eigelb, Wachs etc. hingewiesen wird. Lucanus war der Erste, der sich dahin aussprach, dass die Aegypter und Hellenen sich keiner komplizirten Gemische, keiner künstlichen Firnisse (auf chemischem Wege aufgelöster, flüssig gemachter Harze), sondern natürlich flüssiger Harze, harziger Baumsäfte bedient haben dürften, was um so mehr anzunehmen, da der Orient so reich an Bäumen ist, aus welchen bei der leichtesten Verletzung ein harziger Saft ausfliesst, wie bei uns der Terpentin aus Tannen und Kiefern. Dergleichen flüssige Harzsäfte der Bäume nannte und nennt man Balsame, woher sich auch der Ausdruck „Balsamiren“ erklärt, der eben das Konserviren mittels Saftharzen besagt. Noch heute legt man besonders auf das arabische Saftharz, auf den Balsam von Mekka, ausserordentlichen Werth. Auf seine Voraussetzungen gestützt, machte Lucanus zu Halberstadt mit den verschiedensten flüssigen Baumharzen, die aus fernen Welttheilen in den Handel kommen, wiederholte Versuche, wodurch sich herausstellte, dass der Kopaivabalsam (*balsamum copaivae*) ein ganz vorzügliches Bindemittel für die Malerei verspreche. Um die Solidität der mit solchem Farbenträger versuchten Malerei in aller Hinsicht sicherzustellen, empfahl er Zwischenlagen von Hausenblasen- oder Schellackauflösung. Der Maler Knierim, Zeichnenlehrer zu Eschwege, war nun eifriger Aufnehmer dieser Entdeckung, machte Versuche auch mit andern Zusätzen und veröffentlichte schon im J. 1839 die Resultate seiner Arbeit in der Schrift: *die Harzmalerei der Alten*, worüber im Stuttgarter Kunstblatt noch selbigen Jahrs Bericht erfolgte. Sechs Jahre später erschien seine „*endlich entdeckte wahre Malertechnik des klassischen Alterthums und des Mittelalters, sowie die neu erfundne Balsam-Wachsmalerei oder wesentlich verbesserte*

Lucanus-Knierimsche Harzmalerei zur vortheilhaften Vertretung der besten älteren Malarten bei Staffelei- und Wandgemälden." (*Leipzig* 1845.) In seiner ersten Schrift hatte Kn. auf 29 Theile Kopaivabalsam einen Theil Wachs zuzusetzen empfohlen. In seinem zweiten ausführlichen Werke versicherte er nun, dass sich dieses Gemisch als Farbenträger für Wand- und Staffeleigemälde unter allen Umständen und überall, wo davon Gebrauch gemacht sei, auf das Vollkommenste bewährt habe, ja dass es noch weit vortheilhafter sei, auf 14 Loth Balsam 1 Loth Wachs zu nehmen. Er gab überdies in zweiter Schrift genaue Anweisung zur Zubereitung des Wandbewurfs, zur Grundirung von Holztafeln und Leinwand, wie zur Bereitung der Farbenbindemittel und der Schutzfirnisse, wodurch er es jedem leichtzumachen suchte, diese Harzmalerei auf alle Weise, selbst für Zimmer- und Hausdekoration, mit Vortheil in Anwendung zu bringen.

Um ein Urtheil über Knierlems Harzmalerei beizubringen, lassen wir den Ausspruch eines in solcher Sache sicherlich Sprechendürfenden folgen. Dieser berechtigte Sprecher ist kein andrer als der verstorbne, doch in Schriften fortsprechende Fernbach, der sich in seiner „Enkaustik" (München 1845) folgendermasen äussert:

„So wenig wir", schreibt derselbe, „geneigt sind edle Bestrebungen und Verdienste nicht anzuerkennen oder zu schmälern, so können wir doch nicht umhin im Nachfolgenden unser Bedenken über dieses Verfahren auszusprechen und unsere Gegenbemerkungen mit der Angabe des Knierlemischen Verfahrens selbst in Verbindung zu bringen."

„Der verehrliche Verfasser hat durch die Herausgabe des von ihm versuchsweise vorgeschlagenen Verfahrens, welches er Harzmalerei nennt, der Kunstliteratur allerdings eine sehr schätzbare Ueberlieferung gebracht, welche alle Anerkennung verdient, und viele Belesenheit und Umsicht im Gebiete der Kunst verräth. Indessen möge es erlaubt sein über diese Harzmalerei hinsichtlich ihrer Anwendung bei der Fertigung grosser Mauergemälde, ohne den rühmlichen Forschungen des Verfassers im mindesten nahe treten zu wollen, unser Bedenken zu äussern, insofern Herr Knierlem die Harzmalerei als eine Hauptgattung der Malerei hervorhebt und sie der Frescomalerei, der Oelmalerei und der Enkaustik vorzieht."

„Da wir hier von allem übrigen Umgang nehmen und sich unsere Bemerkungen vorläufig bloss auf das vorgeschlagene Verfahren zur Anfertigung grosser Mauergemälde beschränken, so ist erstens hiebei in Betracht zu ziehen:

Der Grund oder die Unterlage, dessen sich Hr. K. für Staffelei oder für grosse Mauergemälde bei der Ausführung seines vorgeschlagenen Verfahrens bedient, besteht in Leim-Wasser, womit man die Wände ein- oder zweimal überstreicht, und dann in einer geistigen Schellack-Auflösung, die man nach dem Trocknen des erstern eben so oft wie jene aufträgt."

„Bedenkt man nun, dass selten eine Mauer vollkommen frei von aller Feuchtigkeit ist, und dass für Herstellung von Wandgemälden auf alten Mauern immer ein neuer Verputz angebracht werden muss; berücksichtigt man den Einfluss, welchen jede Witterungs-Veränderung auf eine Mauer ausübt, dass ferner auf trockene, mehr aber noch auf feuchte Mauern die Atmosphärilien nicht unbedeutend einwirken und die Stoffe zu jener fatalen Salpeterbildung in sich führen: so möchte man den Ueberzug mit Leim, — unter den darauf angebrachten Harzfarben — d. h. mit einem stickstoffhaltigen und darum so leicht zersetzbaren Körper, gewiss nicht für die geeignetste Unterlage erklären, insofern diese Substanz durch ihre Zersetzung so leicht zur Salpeterbildung beiträgt. Dazu kommt dann noch die Harzdecke, welche mit dem Leimüberzuge in gar keiner Einigung steht; denn Harz und Leim steht zu einander im trennenden Gegensatze. Beide Substanzen wirken für sich, keine in Verbindung mit der andern. Sie stehen zu einander in keiner chemischen Beziehung, so wenig wie Glas und Holz, einigen sich auch ohne Zwischenmittel so wenig als diese, und können sich bei dem geringsten Anlasse ablösen."

„Ein zweites Verfahren für die Anbringung eines Grundes zu Mauergemälden besteht nach Hrn. K. in einem auf die zu bemalende Mauerfläche aufgeleimten Leinwand-Ueberzug, den man wie bei Staffelei-Bildern mit Kreide und Leim behandelt, fein abschleift und darauf den erwähnten doppelten Ueberzug von Leim und Schellack anbringt. Hier lässt sich wohl fast mit Gewissheit vorhersehen, dass eine so verschiedenartige, aus organischen und unorganischen Materien zusammengesetzte Aufschichtung unmöglich von Dauer sein könne, dass die Leinwand vermöge ihrer hygroskopischen Eigenschaften einen feuchten Zwischenleiter bilde, durch welchen die Zersetzung der organischen Materie herbeigeführt und die Abschälung zur unausbleiblichen Folge wird. Für die Ausführung der Harzmalerei selbst bezeichnet

Hr. K. den Kopaivabalsam, mit Wachs versetzt, als seinen Farbenträger, und auch als dasjenige Bindemittel, dessen sich die Alten wahrscheinlich bedient haben."

„Letzteres möchte von vorneherein bezweifelt werden dürfen, da der Kopaivabalsam erst zu Ende des 17. Jahrhunderts von Amerika nach Europa gekommen ist."

„Was übrigens den Kopaivabalsam betrifft, so wissen wir, dass er ein durchsichtiger, blassgelber Balsam ist und eine Consistenz besitzt wie die eines dicken Oeles oder des Honigs; dass er im frischen Zustande so leicht ist, dass er auf dem Wasser schwimmt, älter geworden aber dicker und schwerer wird, in Weingeist auflöslich ist und an der Luft nicht zu Harz austrocknet. Er besteht aus gleichen Theilen eines ätherischen Oeles und eines Harzes und ist meistentheils, wie er im Handel vorkommt, mit fetten Oelen verfälscht, wodurch er noch mehr an Schmierigkeit gewinnt und weniger zum Trocknen geeignet wird."

„Denken wir uns diesen so beschaffenen Körper als Bindemittel für Farben, so erhellt daraus, dass die damit zubereiteten Farben nie erhärten, sondern höchstens mit einem zähen Häutchen oberflächlich überzogen in dem festweichen Zustande bleiben, in welchem sie beim Temperaturwechsel, durch Einwirkung der Luft und des Wassergases, durch verschiedene Ausdünstungen und vielleicht am meisten durch den zur Salpeterbildung geneigten Untergrund, Veränderungen erleiden müssen."

„Werden doch die Farben schon verändert, wenn sie nur einige Zeit in Oel stehen, und um wie viel mehr müssen sie dann hier alterirt werden, wo sie so zu sagen Jahre lang nicht zum Erhärten kommen. Zudem bleiben sie unter diesem nicht trocknenden Bindemittel in einem verschiebbaren Zustande, der für die Ausführung grosser Kunstwerke sehr nachtheilig ist."

„Es scheint zwar das Ungenügende dieses Bindemittels dem Hrn. K. eingeleuchtet zu haben, und er hat daher nachstehende Vorschrift gegeben, den Kopaivabalsam mit Wachs zu versetzen:

Eine tarirte Glasflasche wird ungefähr bis zur Hälfte mit möglichst frischem, klarem, durchsichtigem Kopaivabalsam gefüllt, abgewogen und auf 29 Gewichtstheile Balsam 1 Gewichtstheil weisses möglichst fein geschabenes Wachs zugesetzt, das Ganze aber bis zur Lösung des Wachses von Zeit zu Zeit umgeschüttelt."

„Ueber dem Feuer das Wachs in den Balsam schmelzen zu lassen, meint Hr. K., sei nicht rathsam, weil derselbe zu viel ätherisches Oel verliere und beim Erkalten dieses Firnisses sich ein Theil des Wachses wieder ausscheide."

„Wir haben diesen Firniss genau nach der voranstehenden Vorschrift verfertiget und selbst nach 12 Tagen war die geringe Wachsmenge noch nicht aufgelöst; es blieb wenigstens ein Viertheil des angewandten Wachses zurück. Welchen Einfluss der geringe Antheil Wachs, der auf diese Art dem Kopaivabalsam beigegeben wird, auf die Consistenz und auf das Trocknen haben kann, wollen wir andern Urtheilen überlassen. Weiter lässt Hr. K. zur Verhütung einer auflösenden Wirkung des Terpenthinöles in dem Ueberzugfirniss*) die Harzfarben der vollendeten Gemälde nach einer kurzen 6- bis 8tägigen Austrocknung, mit Hausenblasenleim überziehen. Wie sich nun diese Substanz mit dem Kopaivabalsam vortheilhaft verträgt, ist nicht leicht abzusehen, da beide sehr verschiedenartig sind, und der Hausenblasenleim (auf den untern nicht verhärteten Farben) zu frühzeitigen Rissen und Abschälungen Anlass geben wird; denn so wenig eine Wasserfarbe auf geöltem Papier sich bindet, eben so wenig lässt sich eine innige dauernde Vereinigung zwischen diesen so heterogenen Materien denken."

Hasbach, Ort in Niederösterreich, im Viertel unter dem Wienerwald, mit der Martinskirche, welche noch altdeutsche Bautheile aufweist und die Gruft der Wurmbrande enthält.

Hase, der erotische und venusische Setzfüssler, Sinnbild der Fruchtbarkeit und der Furcht. Wir finden ihn bei den Alten öfter mit Eros gruppirt, der ihn liebkost und küsst oder auch hetzt. Sehr artig ist das Filostratische Bild von der Hasenjagd der Eroten. Nach Lindau's Uebersetzung des Filostrat heisst es dort:

„Auch jener Hase soll uns nicht entwischen; wir wollen ihn mit den Liebesgöttern hetzen. Dieses Thier pflegt sich unter den Aepfelbäumen hinzuhocken, um die frisch abgefallnen Aepfel zu schmausen, sie angefressen aber liegenzulassen. Diesen hier jagen sie hin und her, und scheuchen ihn, der eine mit Händeklatschen, der andre mit lautem Schrei, der dritte durch das Schütteln seines Wamses. Und die einen fliegen über dem Hasen hin mit lautem Schreien; die andern setzen ihm zu Fusse nach. Der da wollte sich von oben dar-

*) Unter den Ueberzugfirnissen verdient vor allen andern der Dammarfirniss (Dammarharz in Terpenthinöl gelöst) von Hrn. Dr. Lukanus in Halberstadt den Vorzug.

aufwerfen; aber das Thier nahm eine andre Richtung. Der da wollte dem Hasen nach dem Laufe greifen; aber er ist seinen Händen wieder entschlüpft. Da lachen sie und sind hingefallen — der eine auf die Seite, der andre auf die Nase, wieder andere rücklings, alle, wie wenn einem etwas entwischt ist. Keiner aber schiesst nach ihm, sondern sie suchen ihn lebendig zu haschen, für Venus das liebste Opfer. Du weist ja wol, was man vom Hasen sagt, wie viel von Venus in seinem Wesen liegt. Vom Weibchen nämlich heisst es, dass es gleichzeitig seine Jungen säuge und wiederum setze und noch einmal trächtig werde, und so geht ihm keine Zeit ohne Gebären hin."

Auch in die Heiligensage hat sich der Hase versprungen. Da ist er dem seliggesprochnen Albert von Siena befreundet, der ihn in Darstellungen immer neben sich hat.

Hase, namhafter Architekt zu Hannover, der sich in seinen frühern wie in seinen neuern Schöpfungen als einer der eifrigsten und befähigtsten Verfechter des Rundbogenstiles kundgibt. Nachdem er in seinen frühern Bauten mehr jenes architektonische Prinzip verfolgt hat, das sich auf die durch den Sandsteinquader vertretene Einheit des Materials stützt, ist er neuerdings in seinen geistreichen Entwürfen von dem Prinzip einer organischen Verbindung von Backstein und Sandstein ausgegangen und damit einer Richtung beigetreten, welche — angebahnt durch den verst. Baumeister und Bautenmaler Andreä — für Hannovers heutiges Bauleben allgemeine Bedeutung hat. Zunächst ist Hase bekannt geworden durch die Wiederherstellung der Klosterkirche zu Lokkum. Bei seinen frühern unter der Uebergangsherrschaft einer romantischen Anschauungsweise entstandenen Bauten tritt das geläuterte Streben nach stilistischer Harmonie, das ihn bei seinen jüngsten Entwürfen begleitet hat, noch in den Hintergrund; immer aber zählen dieselben deshalb zu den epochemachenden Erscheinungen, weil sich an ihnen ein Ringen nach künstlerischer Durchbildung schon deutlich offenbart und dabei von vornherein ein natürlicher Sinn für Formen und Verhältnisse andentagtritt. Dieser Periode angehört besonders ein Haus an der Bahnhofstrasse Hannovers, wo wir den dem Rundbogenstile bereits huldigenden Architekten doch insofern noch an gemischten Formen festhalten sehen, als er dort eine Verbindung von Rund- und Flachbogen nach dem Grundsatze durchgeführt hat, dass ein ruhig und einfach gehaltner Flachbogen die leichtern Verhältnisse des Rundbogens zu tragen berechtigt sei. Bei Weiterverfolg seiner Kunstthätigkeit treffen wir Hase in einem spätern Werke zu Hannover, dem *Hôtel de Russie*, bereits auf andern Wegen; es gibt sich bei diesem Bau in dem offenbarten Streben nach stilistischer Einheit der Formen ein bedeutender Fortschritt auf der Bahn des historischen Stiles kund. Angeregt durch das Studium einheimischer und italischer Backsteinbauten des Mittelalters ist Hase seitdem mit Entschiedenheit in die Reihen jener getreten, welche die Bedeutsamkeit des Ziegelrohbaues sowol für sich wie in seiner Verbindung mit dem Sandstein richtig ermessen haben und die Architektur in dieser Richtung künstlerisch zu gestalten bemüht sind. Zuerst finden wir ihn damit beschäftigt, das in der schichtenweis auftretenden Verbindung mehrfarbiger Steine enthaltne malerische Prinzip der Backsteinbaukunst in seiner Anwendung auf den kleinern Privatbau auszubilden. So führte Hase einen Anbau am *Hôtel de Russie* mit Glück aus, und ebenso gelang es ihm an einem an der Celler Strasse aufgeführten zierlichen Neubau darzuthun, dass die malerische Auffassung des Backsteinbaues für den kleinern architektonischen Maasstab sich ganz besonders empfehle. Eine glückliche Verbindung des gehauenen und gebrannten Steins in grösserem Umfange hat endlich Hase in den Entwürfen durchgeführt, welche bei der Konkurrenz für den Museumsbau Hannovers den Preis errungen haben. [Es waren im Ganzen vierzehn Proschekte zu Hannovers „Museum für Kunst und Wissenschaft" eingegangen, von welchen nur drei im Sinne des akademischen Zeitalters verfasst, die übrigen im Rund- oder Spitzbogen durchgeführt waren. Gekrönt wurden die Entwürfe der Architekten Hase und Tramm und gewählt ward der des Ersten, unter dessen Leitung der Bau am 27. Mai 1853 begann.] Bei Entwerfung der 172′ langen Museumsfasade lag es in Hasens Intention, mit dem Prinzip der organischen Verbindung zweier Materiale gleichzeitig die farbigen Bildungselemente des Backsteins in weiterem Umfange zur Anschauung zu bringen und die neuesten Erfolge künstlerisch zu verwerthen, welche die Technik auf dem Gebiete der Darstellung und der Konstruktion erzielt hat. [Nähere Mitth. über den Musealbau, der schon 1855 die Kunstaustellung beherbergen soll, siehe in zwei Aufsätzen von —ρ, deren einer: *das Mus. f. K. u. W. zu Hannover*, kurz nach der Grundsteinung in Nr. 24 des Deutschen Kstbl. 1853 erschien, deren zweiter aber, *die moderne Baukunst in Han-*

nover überhaupt besprechend, in Nr. 5—7 dess. Bl. 1854 mit artistischer Beilage folgte, die eine malerische Vorderansicht des Museums nebst den Grundrissen des Gebäudes gibt.] Auch für die im Ganzen so arme kirchliche Architektur Hannovers hat Hase eine Beisteuer bringen können, durch den Entwurf nämlich zu einem Thurmbau, den der Vorort Linden nach ihm ausführen lässt.

Hase, Heinrich, Vetter des berühmten Sprachgelehrten Karl Benedikt Hase zu Paris, Lehrers des jetzigen *Imperator Francorum*, hat seiner Dresdner Stellung und einiger Schriften wegen kurze Visite im Lexiko zu machen. Geboren 1789 zu Altenburg, ward er nach Rückkehr von einer grössern wissenschaftlichen Reise durch Frankreich und Italien 1820 mit der Inspektion des Antiken- und Münzkabinets zu Dresden, später (1836) mit der Oberinspektion des Antikenkabinets und des sogen. Mengsischen Museums betraut. Er starb 1842, nachdem er noch 1839 eine Wissenschaftsreise nach Griechenland unternommen. Von seinen literarischen Arbeiten sind hier anzumerken: die *Nachweisungen für Reisende in Italien* (Leipz. 1821), das seinerzeit schätzbare *Verzeichniss der Bildwerke und übrigen Alterthümer in der Antikensammlung zu Dresden* (erste Auflage 1826, vierte 1836) sowie die nach Denkmälern zusammengestellten *Uebersichtstafeln zur Geschichte der neuern Kunst, von den ersten Jahrhunderten bis zu Raphael Sanzio's Tode* (in Grossbogen, Dresden 1827).

Haselbach, Ort im unterennsischen Oesterreich, mit ziemlich wolerhaltner altdeutscher Kirche, als deren herrlichsten Theil man das Gewölbe des Presbyteriums bezeichnet. Sie besitzt auch beachtenswerthe Grabsteine, geltend dem Gotthard Strein zu Schwarzenau († 1538), dem Wolfhart Strein (1562) und der Margarethe Strein, einer gebornen Hofkirchen († 1575).

Häselich wird uns ein derzeitiger Hamburger Landschafter genannt, der sich tüchtig in Dorfpartien gezeigt habe.

Haselried, Ort im Pusterthal-Eisaker- oder Bruneckerkreise Tirols, mit Kirche, worin Darstellungen aus dem Täuferleben vom Geschicht- und Bautenmaler Baptist Hüber bemerkt werden. (Dieser Hüber, gebürtig von Neustift bei Brixen, gehört der Endhälfte des 17. Jahrh. an. Er starb 1690 als Beneficiat bei allen Heiligen zu Brixen.)

Hasenclever, Joh. Peter, der Karaktermaler deutscher Filisterwelt, * 18. Mai 1810 zu Remscheid, † 16. Dezember 1853 zu Düsseldorf. Unser Peter von Remscheid kam in seinem siebzehnten Jahre nach Düsseldorf, um sich dort nach dem Wunsche des Vaters zum Architekten heranzubilden. Bald genug warf er das Winkelmaas beiseite, um zum Pinsel und Farbentopf zu greifen. Wilhelm Schadow wurde sein Lehrer, und der Schüler versuchte sich anfangs in den verschiedensten Richtungen und Darstellweisen, eh er das Gebiet, worin er meisterwerden konnte, herausfand. Sein Weidegebiet wurde denn nun theils das Pedantenleben der letzten Zopfzeit, theils das rhein- und weinländische Filisterleben, dessen nassen und trocknen Dreikönigshumor er in ziemlich dicker und wenig wechselnder Weise in Farben setzte. Seine Trink- und Lesefilister von heute, Leute verschiedner Amts- und Börsengrade, sowie seine Stockfilister von gestern, die Roccocoleute Jobsischen Andenkens, sind ihm allerdings so gut gerathen, dass sie es gütigst sagen: ja das sind wir! In dieser Wahrheit liegt das Sümmchen seines Humors. Selten ist es eine neue, eigenthümliche Verbindung und Zusammenstellung, noch seltener ist es eine tiefere Beziehung, das Anschlagen an eine höhere Idee, etwa durch Einspiel eines Gegensätzlichen, was seinen Filisterstücken Interesse verleiht. Seine Malerei ist zwar natürlich, d. h. naturgetreu, sorgfältig und wahr, aber ohne poetische Zuthat; man möchte sie eine filiströse nennen, da H. wol mit gesundem Auge, nur nicht mit einem für die zartern Reize der Farbe empfindlichen und gebildeten sah. Niemand kann den gewandten und scharfen Schilderer ein für allemal abgefasster Persönlichkeiten verkennen, Niemand den Porträtisten, der mit seinen Gefassten Gesellschaft macht.

Seine ersten Genrestücke, *der blinde Geiger*, *der Sackpfeifer*, *die Betschwester*, *die Jungen am Feuer*, *die Smollistrinker*, *die Politiker*, *der Nieser*, datiren aus den Jahren 1835 und 36. Der „Nieser" gibt die Situation so schlagend wieder, dass man bei längerem Anschauen fast zum Mitniesen gereizt wird, ähnlich wie uns ein Gähnender zum Mitgähnen zwingt. Diese Sachen und geschickt ausgeführte, frappant sprechende Bildnisse waren schon hinreichend, den jungen Maler als einen Mehrversprechenden anzukünden. Es folgten dann die kleinen Schildereien, welche unter den Titeln: *die Pfarrerskinder*, *die Sentimentale*, *die Schmollenden*, *die entzweiten Spieler*, *die Dambretspieler*, bekannt sind. In jenen Jahren bereits finden wir den Künstler nach einem roccoco-humoralen Stoffe tastend; schon trug er sich

mit dem Gedanken, Illustrator der Jobslade zu werden, jenes erzflilströsen Heldengedichts, das der Herrgott dem seligen Kortüm verzeihen möge. Wie es Musiker gibt, welche die beste Musik zum schlechtesten Text machen, so wollte Hasenclever der Maler sein, der selbst die Schimmelbilder eines Schwammpoeten mit seinem Pinsel glorificirt. So hatte er 1836 den Entwurf zu seinem ersten Jobsischen Stück gemacht, jenem flotten Hieronymus, der als *studiosus curiosus* auf Ferienfüssen ins älterliche Haus stürmt.

Manche Reisen und ein mehrjähriger Aufenthalt zu München (1838—42) dienten dem Künstler zur Erweitrung seines Gesichtskreises und zur Bestärkung in seinem Verfolgen der eingeschlagnen Humorrichtung. Er nahm dann festen Sitz zu Düsseldorf, welche Kunstlebensstätte fortan die Wiege all seiner kleinern und grössern Schöpfungen im komischen Genre war. Mehre Jahre seines Lebens verwandte er hier auf Darstellungen nach jenem famosen Heldengedicht, dessen attisches Salz aus eitel Pumpernickel besteht. Fürs Erste gab er uns den *Hieronymus Jobs in den Ferien.* Im glänzendsten akademischen Aufzuge ist der Studiosus durch die Zimmerthür seines Heimathauses getreten; hinter ihm herankommen Mutter und Geschwister, welche die fremdartige Tracht anstaunen und gar nicht wissen, was sie dazu sagen sollen. Nie drangen in die Stille und Ruhe von Schildburg solch ein Federhut, solche Kanonenstiefel, solche Stulphandschuhe, solch ein gefährliches Rapier, solcherlei Reitpeitsche. Und dazu — welche trutzig gespreitzte Stellung des Herrn Sohnes! Ja dieser Herr Sohn ist der sonst blöde Junge, der vor Jahren entlassen worden und heute als Renommist wieder heimkommt, um ganz Schöppenstedt zu verblüffen. Der alte Jobs, der links im Lehnstuhl sitzt und an den sich das erschreckte jüngste Mädchen schmiegt, kann vor Staunen nicht weiterrauchen. Rechts steht ein jüngerer Bruder des Heimkommenden, der mit seinem nürnberger Schafe beschäftigt war und nicht geringer erstaunt ist. Die Gesichter des Vaters und des jüngsten Sohnes, des nürnberger Schäfleins und eines gebornen Hundes, die man allsamt im Profile sieht, haben auffallende Familienähnlichkeit. Weit vorzüglicher sind dem Maler die Darstellungen gerathen, welche den Jobs in der Kandidatenprüfung, den Jobs als Schulmeister und endlich als Nachtwächter vorführen. Klassisch in seiner Art ist das theologische Examen. Hier erhöht sich die Komik durch das momententsprechende Pathos, das im Ganzen herrscht und diesem Ganzen einen gewissen historischen Schwung gibt. Durch dieses Pathos der solennen Prüfung des Bornirten durch die Bornirten getäuscht, soll vor dem Bild auf der Ausstellung ein hochgestellter Herr von Mir seinen Nachbar gefragt haben: ob das nicht der famose Huss auf dem Konzile sei? „Hier“, so beschreibt Wolfgang Müller v. Königswinter das Bild, „haben wir den akademischen Prüfungssaal, die ganze edle hochgelahrte theologische Fakultät um den runden Tisch, und vor demselben steht der unglückselige Examinand. Der Letztre bietet uns sein Profil und zeigt darin grade keine hellenische Gesichtslinie, auch der Gesichtswinkel des olympischen Jupiter lässt sich nicht nachweisen. Er steht grade so dumm und verlegen in Ausdruck und Bewegung, dass man es sich vortrefflich erklären kann: bei dieser Antwort des Kandidaten Jobses — entstand ein allgemeines Schütteln des Kopfes. Die kopfschüttelnden Rächer an einer verschwänzten Studienzeit sind aber in der That ganz ausserordentlich wackere, treffliche alte Gesellen, von welchen man die Analogien noch heute auf allen deutschen Universitäten trifft. Ja, das sind Männer grade wie heutzutage: der Eine hat einen Katechismus der Unterscheidungslehren geschrieben, der Andere hat eine Symbolik zutagegefördert, der Dritte hat eine hundertste Erklärung einer Stelle der Apokalypse den neunundneunzig schon existirenden hinzugefügt, und von diesen Kapitein leben sie nun das ganze Leben, wie der Dachs von seinem eignen Fette. Diese unübertrefflichen, aber höchst überflüssigen Bücher haben ihnen die Sinekuren eines deutschen Katheders der Mystik erworben, wenn sie nicht durch andre mystische Konnexionen dazu gekommen sind; der Staat zahlt, und der unglückliche Student, der am liebsten diese Langweiligkeiten schwänzt, zahlt auch, weil das Testat im Kollegienbuche figuriren muss, ja, der Aermste wird sogar von diesen stockgelehrten Herren geprüft. Hasenclever hat sie auf diesem Gemälde vortrefflich dargestellt. Einige Schock von Bornirtheiten! Wir sehen hier die zart- und selbstgefällige, die stark aufgeblasene, die hoch- und demüthige, die wolgenährte und die schwindsüchtige, die saftige und die ausgetrocknete, die blühende und die altersschwache gelehrte Bornirtheit trefflich abgestuft nebeneinander sitzen. Und dabei in allen Köpfen oder vielmehr Perrücken die Eitelkeit und Anmasung einer grandiosen Infallibilität. Weh dir, armer Examinand, besonders wenn du grossartig, wie Hieronymus Jobs, nur das ächte Burschenthum in deinen Studien erschöpft hast, und nicht auf jede individuelle Meinung deines Pro-

fessors eingehen kannst, gleichviel, ob die Kollegen desselben sogar die Köpfe darüber schütteln!" — In der Dorfschule, deren Präpositus Herr Kandidat Jobs geworden, hat der Künstler seine Beobachtung der Kindernaturelle in aller Fülle dargelegt. „Es liegen", bemerkt Lucanus bei diesem Bilde, „die Freuden und Leiden einer mit Kindern jeder Art überfüllten Schulstube vor uns, von den wolgebildeten, nettbekleideten des reichen Pachters und des Pastors an bis zu den verwahrlosten Sprösslingen des Proletariats in zerlumpter Kleidung. Sowie dem Künstler ein Schuljungenstreich einfiel, hat er Buben an Buben gehängt und damit richtig ein ganzes Wespennest fertigbekommen, mit dem sich Herr Hieronymus herumschlagen muss. Alle Stadien jugendlicher Lebensäusserung sind vertreten, vom unschuldigen Scherz, von der Neckerei an bis zur Rauferei, ja bis dahin, wo der Muthwille in Bosheit ausartet. Je näher dem Throne des Schultyrannen, je mehr Ordnung; je sicherer der Winkel, desto frecher die Unart, gegen die selbst der Eselsorden, den ein Bube trägt, nicht zu helfen scheint." In diesem Stücke besitzen wir jedenfalls ein feineres der Hasencleverwerke, ein Humorstück von so manchfaltiger Karakteristik, so beziehungsreicher Gruppung und so schlagender Wirkung, dass man sagen darf: hier habe sich H. einmal dem David Wilkie, wo nicht gleich-, so doch nahgestellt. Mehrfach ward dies Bild vom Künstler verlangt, der nicht lange vor seinem Tode noch eine Wiederholung in Angriff nahm, deren Vollendung durch ihn unmöglich ward. (Ein sehr gelungnes Nachbild lieferte Wilhelm Meyerheim.) Der einzige Fehler, den man in dem Schulbilde findet, ist vielleicht die allzu grosse Fülle von Kindergestalten, welche keinen Wechsel in den Linien gestattet und dadurch eine gewisse Eintönigkeit erzeugt. Später hat H. auch noch den zum Nachtwächter avancirten Hieronymum zu Bilde gebracht. Das Urtheil über die Jobsiadenstücke (deren drei, der Ferienbesuch, das Examen und die Schulstube, durch die trefflichen Stiche Janssens zu Düsseldorf allgemeiner bekannt sind) geht im Allgemeinen dahin, dass ihr Maler die grobe Karikatur, in welcher das knüppelversige Dichtwerk Schichten des 18. Jahrh. bespiegelt, wenigstens in der Prüfung und der Schulehaltung Jobsens umgangen hat. „Seine Bilder nach der Jobsiade", heisst es bei *Wolfgang Müller* *), „sind keine Zerrbilder: er hat den simpeln Hieronymus veredelt, sein Fehler ist nur der, dass er die Bilder nach Kapiteln aus dem genannten Buche getauft hat, sonst könnte man sie ebenso gut Scenen aus Filisters Erdenwallen nennen." Doch bemerkt derselbe einige Zeilen weiter zum Ferienbesuch: „im Ganzen ist die Komposition übertrieben und erreicht in ihrer karikirten Weise vielleicht am ersten das Original." *Lucanus,* der im Kunstbl. 1854 Nr. 2 einen Künstlernekrolog gegeben, zählt die Jobsbilder zu Hasenclevers vortrefflichsten Leistungen und findet, bezugnehmend auf Examen, Dorfschulmeister und Nachtwächter, einen köstlichen Humor darin, der sich von jeder Karikirung glücklich fern halte. Da es immer interessant bleibt, Urteilsklänge verschiedner Münde in einer und derselben Sache zu hören, bringen wir noch den Ausspruch eines Dritten, des geistreichen Riehl, der sich also vernehmen lässt: *Das Roccoco ist der bewusste Humor des Zopfes. Darum ist es heute noch künstlerisch brauchbar, während der Zopf, dem der Humor der Selbsterkenntniss fehlt, längst künstlerisch todt ist. Wenn heute noch ein Genremaler recht wahrscheinliche, lebenvolle Karikaturen malen will, so malt er sie im Roccocokostüm. Hasenclevers Hieronymus Jobs z. B. würde uns durchaus übertrieben erscheinen, wenn die Figuren dieser Bilder nicht Zöpfe und Perrücken trügen. Nur in dieser einzigen Roccocozeit halten wir es für möglich, dass solche Fratzen leibhaftig auf Erden gewandelt seien.*

Von Meister Peters übrigen Leistungen ist keine so weit und breit bekannt wie seine Weinprobe, die Prüfung des Rheingewächses durch verschiedne Herrn der Weinesweisheit, welche an der Quelle, im Keller, um ein tischvertretendes Heldenfass leckermündige, schmeckeräugige Gruppe machen. Diese Gewächsprobe, 1843 gemalt und nach Berlin in die Konsul Wagnersche Samml. gekommen, existirt in mehren Wiederholungen und ist gestochen und lithografirt, ja selbst daguerreotypirt fast in alle Schenkstuben gedrungen, wo deutsche Zungen deutschen Wein verkosten. (Zum Ueberfluss sei noch verwiesen auf das Kühnisch-Flegelsche Abbild in unserm Art. *Düsseldorf.*)

Ein Gemälde von ernster socialer Bedeutung, ein reiches mit Hogarthbildern wetteiferndes Spiegelbild einer Zeitunsitte, lieferte H. 1844 in seiner Spielbank, zu welcher ihm der grosse Spielsaal zu Aachen die nächsten Anlässe gegeben. Wir

---

*) „Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren. Kunstgeschichtliche Briefe von Wolfg. Müller v. Königswinter." Leipzig 1854.

überblicken hier eine Menge von mehr denn funfzig Personen, welche sich um den sogenannten „Grünen“ sammeln, theils um die launische Fortune zu versuchen, theils um die Wechselfälle des Spiels zu beobachten. Und welche Stufungen der Leidenschaft, welche Manchfaltigkeit der spiellustigen Karaktere finden wir hier! Da der Neuling, der schämig an den Tisch tritt, um „solcherweise“ sein Glück zu probiren; dort die Vorgeschrittnen in der Leidenschaft, die geschwollene, die augenglühende, die krampfhaft lauernde Habsucht, daneben die abgefeimteste Spiellust, die keine Seele mehr zum Verschreiben hat, die bibelfest in der Karte ist und deren ausgemergelte Dürrgestalt nur noch durch die Rufe der Croupiers und durch das Fallen der Karten elektrisirt wird. Hin und wieder zeigen sich Zuschauer, die ernst oder ironisch, abscheu- oder mitleidsvoll dreinblicken; andrerseit aber sehen wir die kläglichen Wirkungen des Grünen, der die Einen flott, die Andern dürr und todt gemacht. Da tragen studentikose Früchtchen die unverdienten Goldrollen Fortunens davon, während dort verzweifelte Männer stehen, die ihrer Habe Rest, ihr Letztes, der blinden Göttin vertraut und verschenkt haben. Entsetzliche Gestalten, die in die Zukunft blickend nur die Saharah sehen! Trefflich sind die Leute der Leidenschaft auch nach den verschiednen Standesgraden geschildert. Zu erkennen geben sich der abgelebte Hauptmann a. D., der rohgesittete Junker, der unverhungerte Pachter, der mit umfänglichem Leib seine Mittel *ad hominem* demonstrirt, der unterthänige Beamte, heiss' er Hr. von Bückling oder Hofrath Hase, der flotte ins Leben stürmende Student, der aus Leder zusammengenähte Filister und die wandelnde Faulheit, der pflastertretende Flaneur! Selbst die Nationalitäten sind in den verschiednen Theilhabern der Spiellust und Spielwuth vertreten. Nicht zu verkennen sind die Spielgesandten Englands und Frankreichs, zu geschweigen der Freunde aus Deutschlands ungezählten Gauen. Auch die Sprosser des Hauses Israel fehlen nicht, wo soviel zu verdienen, aber Jammer! soviel zu riskiren ist. Das Roccoco der Lokalität entspricht der bunten, durch Leidenschaft und Interesse verbundnen Gesellschaft; an den Wänden aber sehen wir ein übel gewähltes Symbol, das hier unpassende Bild des Prometheus, dem der Adler die Leber aushackt. In einem andern Bild an der Wand sieht man die höllischen Folgen des Spiels in drei Episoden angedeutet. — Die komische Seite des Spiellebens hat dann H. in einem Gemälde gespiegelt, welches *Bauern, die das grosse Loos gewonnen,* in dem Moment abschildert, wo sie sich zu Feingenüssen versteigen. Da ist gar erfreulich zu sehen, wie über alle Masen geschickt sie mit Austern und Schampagner umgehen!

Im J. 1845 erschien die Schilderung des Lesekabinets, die jetzt durch Nachbildungen zu Hasenclevers verbreitetsten Kompositionen zählt. Die Filister in traulicher Runde befühlen den Pulsschlag der Weltgeschichte. In Zeitungen vergraben, forschend, staunend, stierend, mitunter verdummt, hören sie das Sausen jenes grossen *Perpetuum mobile,* des Rads der Begebenheiten. Unstreitig ein Werk von vielem Humor, dabei so harmlos, dass jeder betrachtende Lesefilister mit Vergnügen sich mitgetroffen fühlt. (Das Urbild zu Berlin in der Samml. des Konsuls Wagner.) In dems. Jahre brachten die Ausstellungen noch das Filisterstück der Polizeistunde. Hier schildert uns H. drei ächte Brave, die bei Austern und Schampagner mit Probirung ihrer alten Singekehle doch auch einmal über die Stränge gehauen, aber die verordnete Schlusszeit übersungen haben, daher sie nun zu fühlen bekommen, dass es noch Schandarmen in der Welt gibt. So werden von Staats wegen gepackt diese Ehrsamen, welche die Ruhe als erste Bürgerpflicht nie negirten, deren Jeder aber gekommen war mit dem Sprüchlein:

Ach dem Müden ist zu gonnen,
Wenn am Abend sinkt die Sonnen,
Dass er in sich geht und denkt,
Wo man einen Guten schenkt!

Im J. 1848 durchlief die Ausstellungen sein rheinisches Kellerleben. Eine reiche Gesellschaft ältrer und jüngrer Männer, ein Durcheinander von sehr würdigen Herren, ehrsamen Geschäftsmännern und lockern Bonvivants, hat platzgenommen zwischen den Stückfässern und ist eben, jedweder in seiner Weise, beschäftigt, irgend ein besondres Gewächs zu prüfen. Des Küfers Licht erhellt die trauliche Runde, während einerseit die Treppe herab, auf welcher Einer sehr unsichern Schrittes emporwankt, andrerseit durch das Kellerfenster, unter dem ein Paar, unbekümmert um das ernste Studium der Uebrigen, Brüderschaft trinken, ein Schimmer des Taglichtes einfällt. Das Bild hat durchweg eine frappante Lebendigkeit und zugleich, bei jenen verschiedenartigen Lichtwirkungen, eine interessante und trefflich durchgeführte malerische Haltung. Man sieht dem Geschäft der Versammelten mit stiller Freude zu, aber — man hält es bei allen Vorzügen des Bildes

doch nicht lange aus. All dies Gesichterschneiden, rechts und links, vorn und hinten, will gar nicht aufhören; wir fühlen uns unheimlich; wir meinen zuletzt, wir befänden uns gar in einem Irrenhause. Hier zeigt sich's, welch ein kritisches Ding der Humor in der Kunst ist, wenn ihm das grosse Etwas, die gehaltvolle Unterlage, gebricht. (Erworben vom Magdeburger Kunstverein, kam das Kellerbild 1849 durch Verloosung in Dr. Baumgartens Besitz.)

Das Bewegungsjahr 1848 konnte nicht ohne Eindrücke auf unsern Karaktermaler vorübergehn. So finden wir ihn denn einen Anlauf machend zu satirischer Behandlung der Neuzeit. Dieser Anlauf zeigte sich in der 1850 ausgestellten Schilderung der Arbeiter vor dem Stadtrath. Es war ein Gemälde von nicht unbedeutender Dimension, dessen tüchtige Ausführung unbestritten blieb, während es doch nur einen gemischten, unklaren Eindruck zu machen vermochte. „Es sind", schrieb damals *Friedrich Eggers* in seinem Kunstblatt, „so viele komische, wahre und halbwahre, treue und karakteristische, alte und neue Züge und Einzelheiten in der Darstellung, dass es über all diese Dinge zu keinem Gesammteindruck, dass man zu keiner Ueberzeugung von der Intention des Künstlers kommt. Die Scene spielt in einem Rathhaussaale, durch dessen geöffnete hohe Fenster man die Strassenfysiognomie des Jahres 1848 sieht, wogende Volksmassen, auftauchende Redner, deutsche Fahnen u. s. w. Drinnen aber haben wir zwei Gruppen: rechts ein schwizzender, verlegener, etwas zopfiger und mit satirischer Laune geschilderter Stadtrath, links eine Arbeiterdeputation, lauter karakteristische Figuren, wie von der Strasse genommen, ehrliche gutmüthige Seelen, mit frischgewachsenem Barte, leidenschaftlich aufgeregte Jüngere, indifferentere Alte u. s. w. Da könnte man glauben, es sei auf einen Gegensatz abgesehen und durchaus nicht unklar, welchen von beiden Theilen der satirische Maler treffen will. Allein dem widersprechen andere Züge, wie z. B. das verwahrloste Porträt des Reichsverwesers, das er ganz verwunderlich auf die Eintretenden schauen lässt, der Volksfreund, der hinter der Deputation quasi als Souffleur agirt u. s. w. Durch dieses Motiv, das also zeigt, wie der Stadtrath sich eigentlich nur vor einer am Draht gezogenen Puppe fürchtet, nimmt es die Wendung, als habe der Maler zu einer Satire auf die ganze Zeit als solche angesetzt und sich doch ein wenig davor gescheut." (Angekauft durch den Kunstverein für Rheinland und Westfalen, kam dies verlooste Bild in den Besitz des Prof. Löbell zu Bonn.)

Zwei andre Bilder, die 1850 in Düsseldorfer Ausstellungen erschienen, waren Schilderungen eines ästhetischen Thees und eines grossväterlichen Geburtstages. Jenes, ein figurenreiches Stück von grösserer Dimension, schilderte die Theegesellschaft in entsprechender Lampenbeleuchtung, ohne irgendwelchen Fortschritt des Künstlers in seinem Gebiete zu zeigen. Der Geburtstag des Grossvaters war nicht ohne Komik gedacht, doch in der Darstellung etwas übertrieben. *Hermann Weiss* berichtete davon mit den Worten: „Ein bejahrter Mann mit einem dummgutmüthigen Gesichte, das unter einer sauber gewaschenen Nachtmütze hervorsieht, sitzt in der Mitte des Bildes auf einem bequemen Grossvaterstuhle. Vor ihm, zu seinen Füssen, zwischen umhergestreuten Blumen, liegen Geschenke verschiedner Art, als Pantoffeln, Zigarrenkiste u. s. w., neben dem Stuhl ist ein ganzes Bund Pfeifen aufgestellt. Auf dem Schoos hält er eine grosse, auf einer Schüssel liegende, ihm zum heutigen Tage geweihte Torte; er selbst ist indess mit grossen Blumenbouquets, Kränzen u. s. w. dergestalt überladen, dass eine durch den Dunst derselben herbeigeführte Ohnmacht unvermeidlich scheint. In dieser entsetzlich liebreichen Situation mit heroischer Ruhe verharrend, hört er das vor ihm hergeleierte Festgedicht seines lieben Enkels mit grosser Resignation an, während ihm ein zweiter, derber, aber doch zartfühlender Knabe von gleichem Alter an dem rechten Arm eine Schleife befestigt. Die ganze Familie, und alles was dazu gehört, ist versammelt, um diesem grossen Momente beizuwohnen. So hübsch und launig der Grundgedanke im Bilde ist, und so sehr die Behandlung desselben in manchen Theilen erfreut, so glaube ich doch den bekannten Ausspruch eines höchstgestellten Kunstmäzens, *etwas weniger wäre besser*, auch auf dieses Bild anwenden zu können. Es mag bei derartigen Kompositionen sehr schwer sein, das richtige Maas für die Darstellung zu finden, doch ist es grade hier um so nothwendiger, damit sie nicht in Grimasse und Uebertreibung ausarte."

In der Düsseldorfer Vereinsausstellung 1852 wirkte augenlockend ein Bild aus dem ländlichen Schulleben. Der Blick auf diese Landschule war wie das Blicken in einen Spiegel mit fleckigen Stellen. Im Ganzen zeigte sich etwas starke Auftragung, und im Besondern war es der Schulmeister, der durch ein fast karikirt jüdisches Gesicht frappirte. Dagegen fand man viele Einzelheiten voll Humors und

vortrefflich. Ein Bauer, schwer beladen mit Gänsen, Hühnern und einem grossen Korbe voll Eier und andrer Essherrlichkeiten, führt seinen Sohn zum Erstenmal zu dem Schulmeister. Sehr ermuthigend für den neuen Ankömmling, ist der Lehrer eben geschäftig einen Jungen sehr nachdrücklich zu züchtigen, welchen Augenblick die übrigen Rangen sich zunutzemachen, um hinter dem Rücken des Dorftyrannen die Zunge herauszurecken, während eine Erzrange auf die Tafel über Schulmeisters Sitze, grad unter dem aufgeschriebenen Satze: „lasset die Kindlein zu mir kommen!" mit naturhistorischer Treue einen Eselskopf zeichnet. [Dies Humorstück hat weite Seereise gemacht, denn es ward 1853 auf der grossen Ausstellung zu New-york gesehn.]

Im Erscheinungsjahr dieser Dorfschule erhielt die Berliner Ausstellung von Meister Peter ein Probestück seiner Wirksamkeit auf dem Gebiete der Porträtkunst. Er brachte da sein Selbstbild, das ihn lachend, mit erhobenem Becher, zugleich vor dem Rheinweinfasse und vor der Staffelei zeigte. Es musste allerdings interessiren, doch konnte das wahre Interesse nur dem Gegenstand und der tüchtigen Ausführung, schwerlich der Auffassung und Situation gelten. (Einige Jahre zuvor, 1848, hatte H. den Berlinern das sprechende Ebenbild eines ganz absonderlichen Künstlergewächses gesandt. Es war der höchstens zwei Fuss hohe Preyer, der düsseldorfische Stillebenmeister, in ganzer Figur.

Im Sterbejahre Meister Peters durchlief die Bildermärkte der Kunstvereine sein letztes Jobsladenbild. In diesem filisterhaft-gemüthlichen Stimmungsstücke geniessen wir den Mondschein der Wächter, der verliebten Kater und Flötenbläser. Nachtwächter Jobs, Hiobs weitest gekommener Epigon, den Dreimaster auf dem Kopfe und bewaffnet mit Pike und Horn, verkündet von hoher Bastei hernieder den Städtern, die zu seinen Füssen schlafen, die zwölfte Stunde. Im nämlichen Augenblicke fällt auf des Helden Antlitz, zur Verherrlichung seiner grossen That, ein verstohlener Lichtstral von seiner Laterne. Die bei Werken monumentaler Gattung gern beobachtete Pyramidalform der Komposition auch hier festgehalten zu sehen, ist von sehr glücklich parodirender Wirkung. Die humorale Ader hat hier den Künstler glücklich geleitet; nur hätte man im Interesse der Naturwahrheit gewünscht, dass es im Punkt der Beleuchtung bei jenen beiden Lichtern geblieben und die vorlaute Einmischung der Sterne vermieden wäre.

Unvollendet hinterliess der Meister eine Wiederholung seiner Jobsischen Schule und ein Humorstück unter dem Titel des Ehevertrags in der feinen Welt. In diesem Bilde, wo unser Karaktermaler wol halb willenswar ins Flüggensche überzusetzen, geht seine Hasencleverei, mit Verlaub zu sagen, ins Uebertriebene bis zur Verzerrung. Es ward 1854 auf der Ausst. zu Gotha gesehn.

Hasenclever hatte im J. 1843 die Mitgliedschaft der Berliner, im J. 1852 die der Amsterdamer Akademie erworben. Auch zu Brüssel war er anerkannt worden; seinen dort schaugegebenen Leistungen folgte die goldne Medaille. Welch ein Gemüthlicher, welch fröhlicher Gesellschafter, welch öfterer Heiterkeitsentzünder er im Leben gewesen, das hat er, uns wie den Nachlebenden, ganz besonders im eigenen Konterfei seiner Persönlichkeit angedeutet. Verbreitet wurden seine Werke, in Kupferstich und Steinzeichnung, durch *Janssen* und *Jentzen*.

Hasenpflug, Karl, gehört zu den Bauwerkmalern, denen man gern das Verdienst zuerkennt, das Interesse für die Architectur des Mittelalters durch malerische Abbildungen wieder geweckt und mit zur Geltung gebracht zu haben. So hoch man vor 25—30 Jahren Dom. Quaglio's äussere Ansichten schätzte, gab man doch den Veduten des Innern bedeutender Kathedralen von Hasenpflug den Vorzug. 1802 am 23. Sept. zu Berlin geboren, verlebte Hasenpflug seine Jugendzeit in ungünstigen Verhältnissen und wurde anfangs für das Handwerk seines Vaters bestimmt. Dennoch benutzte er jede Freistunde zum Zeichnen von landschaftlichen Gegenständen und Bauwerken, verfertigte auch Kindertheater, aus deren Erlös er am liebsten seinem Vater kleine Freuden zu schaffen suchte. Dies Treiben war die nächste Veranlassung, dass H. 1820 unter Gropius die Decorationsmalerei erlernte, wobei sein eminentes Talent die Ausbildung so rasch förderte, dass ihm sehr bald schwierige Aufträge für die Bühnen zu Berlin, Leipzig, Prag übertragen wurden. Am entschiedensten trat sein Talent für malerische Architectur hervor, als er eine Hauptansicht der Kathedrale zu Rheims für die Aufführung der Jungfrau von Orleans ausführte, und nun griff er zu der Technik, welche eine längere Dauer für Kunstwerke verbürgt, zur Malerei in Oel. Hasenpflug hat sich ohne Lehrer vollständig aus sich selbst entwickelt. Ohne in der Baukunst oder in der Oelmalerei Unterricht gehabt, ohne je Berlin verlassen zu haben, componirte und malte er 1823 eine grosse reiche Kathedrale, die der Zeit Aufsehen erregte und sich im Besitz des Herrn von

Quandt befindet. Da ihm während seiner Ausbildung nicht allein keine Mittel zu Gebote standen, ihm vielmehr noch die Sorge für den alten Vater oblag, so konnte er erst bis zum Jahr 1824 soviel ersparen, um Sachsen und Süddeutschland zu besuchen und ausführliche Studien in Magdeburg, Erfurt und Brandenburg zu vollenden. 1828 kam er durch Veranlassung des Domherrn von Ampach auch nach Halberstadt, wo ihn der reiche prachtvolle Dom, die ehrwürdige alte Liebfrauenkirche und die vielen schönen Holzhäuser mit Schnitzwerk dauernder fesselten. Die vorzüglichen Gemälde aus dieser Zeit befinden sich im Besitz des Königs von Preussen, des Consuls Wagner, des Domherrn von Spiegel, des Dr. Hillig und Dr. Lucanus. 1830 documentirte H. sein grosses Verständniss der mittelalterlichen Bauwerke durch drei grosse und höchst interessante Bilder, in welchen er die Hauptmomente der deutschen Baukunst im Mittelalter höchst karakteristisch veranschaulichte: die romanische Periode (1100) durch eine Klosterkirche, den durchgebildeten Spitzbogenstyl (1300) in einer reichen, prachtvollen, neben einer alten Stadt gelegnen Kathedrale, und den Burgenstyl (1400) durch die Ansicht einer prächtigen und imposanten Ritterburg. Sein Hauptstreben in dieser seiner ersten Periode war darauf gerichtet, den Dom aller Dome, den zu Cöln in zwei Bildern, dessen Inneres und Aeusseres so darzustellen, wie derselbe um 1500 vollendet dagestanden haben sollte. Vollendet ist indess nur die äussere Ansicht mit der Thurmfaçade, 8 Fuss hoch, es ist dies ein höchst imposantes und jedenfalls eines der bedeutendsten Architecturgemälde unserer Zeit; man muss die Sicherheit und Genauigkeit der Zeichnung und selbst das Verständniss bewundern, mit welchem die Ergänzungen geschaffen sind. Das Vollenden der innern Ansicht von gleichem Umfange hat H. indess ausgesetzt, bis der Ausbau des Innern so weit beendet sein wird. Durch den Aufenthalt in Cöln und Düsseldorf (1833—34) war H. dort mit vielen bedeutenden Künstlern, namentlich mit Lessing, näher bekannt geworden, und während er früher auf das Lineare in Styl, Form und Gliederung höheren Werth zu legen schien, so machte sich nun mehr und mehr der Sinn für malerisch-poetische Auffassung, für Stimmung und Farbe geltend. Und als H. 1835—36 mehrere Studien in den Kreuzgängen des Domes und der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und in den Ruinen der alten Abtei Walkenried vollendet hatte, zeigten seine Bilder einen eigenthümlich neuen Aufschwung. Die Kulmination dieser Richtung sind nun seine Kreuzgangshallen und Rempter mit Durchblicken auf beschneite Ruinen, Kirchhöfe u. s. w. Ein eigner poetischer Zauber liegt in diesen Gegensätzen, — die mit Moderstaub bedeckten Steine, bereift und mit leichtem Schnee angeweht, machen, bei täuschender Wahrheit, eine ausserordentlich schöne Wirkung. Ein solch Bild darf darum auch in keiner grösseren Gemäldesammlung fehlen, eben weil sie ganz eigenthümlicher Art sind, und es von den vielen Nachahmern noch Keinem gelungen, ähnlich Meisterhaftes zu Stande zu bringen.

Halberstadt 1854. *Fr. Lucanus.*

Hasenrevolution, ein Stücklein verkehrter Welt, das in der ältern Kunst nicht selten spielt. Im Sitzungszimmer des Basler Rathhauses sieht man an Decken und Wänden allerlei Schnitzwerk in Holz, 1616 gefertigt von Matthias Giger oder Konrad Geiger, unter welchen Schnitzereien die originelle des mittleren Deckbalkens jedes Auge anlockt. Hier erscheinen die Löffelweisen, diese sonstigen Ausreisser und Dümmlinge, einmal als gefährliche, ja siegreiche Insurrektioner. Sie empören sich gegen die Jäger und Hunde, überwältigen dieselben und führen sie gebunden weg; an den Hunden aber, den Alliirten ihrer maledeiten Pirscher, nehmen sie absonderliche Rache; auf ihnen reiten sie mit stolzen Gebärden, Knaben gleich, die sich zum Erstenmale zu Pferd fühlen. — Eine ähnliche, freilich viel künstlerischer behandelte Komposition hat man in einer Zeichnung des Solothurners Distell, die in Steindruck erschienen ist. Da bricht die Revolte der Löffler gegen einen Jäger aus; die ganze Heerschar stürzt auf den Unglücklichen, der keinen Alliirten hat, man hängt sich ihm an Flinte, Hut, Kleider, plündert seine Waldtasche und quält den fast vor Entsetzen Zusammensinkenden mit ausgelassener Freude, während von fern zwei riesen- und geisterhafte Hasengestalten in feierlicher Stellung dem Spektakel zusehen, gleich als riefen sie dem Jäger ihr *dies irae, dies illa!*

Haslach, Ort im Elsass, mit gothischer Kirche, die als Bau eines 1330 verstorbenen Erwinsohnes in Ruf steht. Fasadenansicht derselben im Chapuyschen Kathedralenwerke.

Haslach, Markt im Mühlkreise Oberösterreichs, mit grosser Kirche neuern Stiles und schönem Altarbilde (einer Darstellung des h. Nikolaus) von unbekannter Hand. Neben der Kirche ein für die Glocken verwendeter gewaltiger ungethümlicher Thurm, dessen Dicke zu 21⅚ Klafter, dessen Höhe zu 23½ Klafter notirt

wird. Tschischka, welcher dieses Notat gibt, sagt nichts über Herkunfts- und Altersverhältniss des dicken Trutzers, der so auffällig der Kirche beisteht. [*Kunst u. Alterthum im österr. Kaiserstaate. Wien* 1836. S. 114.]

Haslithal, s. den Art. „Schweizerlandschaften."

Hass, Sinnbildung desselben, s. im Art. über die Darstellungen der Laster im Kampf mit den Tugenden.

Hassäma heisst in der Sprache der Kabylen Nordafrika's der rothseidene Leibgürtel, womit ihre Weiber die Melfa über den Hüften zusammenhalten. (Die Melfa selbst ist ein langes Stück Baumwollen- oder Wollenzeug, welches auf gewisse Art angelegt eine Art von einerseit offenem Rock bildet, der die Arme bis an die Schultern freilässt.)

Hasse, E., rühmlich bekannter Thierzeichner zu Dresden, der namentlich durch Zeichnungen auf Bux (für das gewandte Messer Hugo Bürkners) ins Publikum gedrungen ist. Wir erinnern in dieser Beziehung nur an die Bilder und Vignetten zu Georg Keils „neuen Märchen für meine Enkel" (Leipzig 1851). Besondres Verdienst hat sich E. Hasse durch Musterzeichnungen für Industriezwecke erworben. Eine kleine, in der Prölssischen Leinendamastfabrik zu Dresden gewebte Fransenserviette, welche 1854 auf der grossen Industrieausstellung zu München Furore machte, zeigte in der Mitte eine Reiherbeize und rings umher Thiergruppen in Kampf und Spiel miteinander. Das Alles bewegte sich zwischen Blatt- und Graswerk so lebendig, war von so feiner Zeichnung, ja selbst von so karakteristischem Ausdruck, dass die Beschauer davon ganz betroffen standen. Man beeilte sich in den Katalog zu sehen und fand den Namen des Zeichnunggebers: E. Hasse. Die genannte Dresdner Fabrik hatte noch viele andre Webereien von ausgezeichneter Feinheit ausgestellt, z. B. grosse Damastdecken mit figurenreichen Darstellungen, wie Jagden u. dergl., aber wie stand Alles in der Zeichnung zurück gegen die kleine reizende Serviette!

Hasse, J., berlinischer Stechkünstler, bekannt durch verschiedenartige, für den preuss. Kunstverein und andre Besteller gelieferte Blätter. *Dom zu Mailand* nach J. Biermann; *Kastell von Portici* nach F. Agricola; *Seesturm* nach H. Gätke.

Hasselgrén, Gustaf Erik, † 1827 als Professor an der Stockholmer Akademie, mit Achtung genannt als einer der schwedischen Geschichtmaler, die ihren Landsleuten mit besserm Geschmack entgegenkamen. Er hatte seine Schule in den ersten Jahren unsers Jahrh. zu Dresden durchgemacht.

Hasselhorst, Heinrich, ein sehr begabter junger Künstler zu Frankfurt am Main, hervorgegangen aus Jakob Beckers Schule und Anhänger der naturalistischen Richtung. Wir finden ihn zuerst 1849 erwähnt, und zwar als Ausschmücker eines — Bockkellers. Es war in den schönen Tagen der Reichsverwesung, als einer der frankfurtischen Brauer, den zeitgemäsen Bock im Schilde führend, zur Zierung seines neuen Lokals die farbenfröhliche Kunst berief. So kam es, dass Hasselhorst für dies Löschlokal des Frankfurter Durstes zwei grosse leimfarbene Gemälde fertigte, und zwar schilderte er in dem einen zwei am Fasse sitzende Jünglinge, deren jeder auf seine Weise den seligmachenden Trank preist und selbst schon die Seligkeit zu empfinden scheint. Im Gegenbild wirft der wilde Bock, trotz allen Mühen des Wirths ihn zu zügeln, alle Gäste nieder, keinen Stand im Reiche verschonend, — ein Moment, wo der Künstler seinen Humor gehörig spielen liess, wodurch er denn seiner Aufgabe, Anstösse zur Heiterkeit zu geben, mit vielem Glücke gerechtward. — Im J. 1851 lagen von ihm vielversprechende Skizzen zu shaksperischen Dramen vor. Eine dieser Kompositionen, die Gerichtscene aus dem Kaufmann von Venedig, ward der Ausführung in Oel würdig befunden, wozu der Frankfurter Kunstverein dem Künstler die bestellende Hand bot. Hasselhorst ward inzwischen vielfach als Bildnissmaler beansprucht, wodurch sich die Erfüllung jener Aufgabe auf Jahre hinaus verschob. Sommers 1854 wenigstens war jenes Oelbild der Gerichtscene noch nicht zur Vollendung gediehn. Unter seinen übrigen Entwürfen zu Shakspere glänzt vornehmlich die in Komposition und Lichtwirkung besonders schöne Farbenzeichnung des Falstaff in der Schenke.

van Hasselt, Jan, ein voreyckischer Meister vlämischen Geblüts, den die Kunstforschung aus burgundischen Archivquellen ans Licht gezogen. Derselbe befand sich 1382 am Hofe des flandrischen Grafen Ludwig III. [van Maele, *de Male*], wo er ein Jahrgeld von 20 *livres de Flandre* empfing. Nach dem 1384 erfolgten Tode Ludwigs van Maele, des letzten Grafen v. Flandern, ging er in die Dienste des die Herrschaft erbenden Burgunderherzogs Filipp des Kühnen über. Von diesem, der sich durch Geschenke bei den widerhaarigen Gentern beliebt machen wollte, erhielt Jan van Hasselt [*Jehan de Hasselt*] Auftrag und Zahlung für ein Altarbild

für die Kirche der Genter Cordeliers. Für dieses Gemälde empfing der Meister zu Gent *anno* 1385 die Summe von 60 Livres. (*Laborde: les ducs de Bourgogne; études etc.; sec. partie, tome I. Paris* 1849.)

Hassenpflug, ein tüchtiger, in Aufblüte begriffener Bildhauer zu Hannover. Unter den Bildwerken auf der Berliner Ausstellung 1850 wurde sein Absalon mit Interesse gesehn, eine Bildung, die zwar viel gegen Liniengefühl und Wahrscheinlichkeit verstiess, dennoch aber durch eine gewisse naturalistische Frische und Derbheit erfreute.

Hassfurt, Ort in der Maingegend, in welcher der Hofheimer Gau seine korngesegneten Fluren breitet, bemerkenswerth wegen der dortigen Ritterkapelle aus dem 15. Jahrh. Im Haupteingange dieser Kapelle zeigt sich ein merkwürdiges Werk architektonischer Plastik. Da liegt auf den sich schneidenden Gurten des Gewölbbogens ein nackter überlebensgrosser Mann mit zierlichem Blätterschurz wie auf einem Andreaskreuze ausgestreckt, aber einwärts gekrümmt, gleichsam als Schlussstein. Indem er mit einer Hand ein Gefäss in ein andres übergiesst, mit der andern aber eine Waage hält, steht er vielleicht mit der Symbolik der Bauhütten, als Andeutung der architektonischen Mensur, in Zusammenhang. [Abbild auf Taf. 44 des Becker-Hefnerschen Werks: *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters etc.*] — In Hassfurts Nähe das vormalige Benediktinerkloster Ober-Theres.

Hassler, K. D., Professor zu Ulm, bekannt durch seine Forschungen im Gebiete des alten Formschnitts. Sein Hauptwerk die *Buchdruckergeschichte Ulms, zur vierten Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst geschrieben, mit neuen Beiträgen zur Kulturgeschichte, dem Facsimile eines der ältesten Drucke und artistischen Beilagen, besonders zur Geschichte der Holzschneidekunst.* 1840. In den Jahren 1843 und 44 erschienen in den „Verhandlungen des Ulmer Vereins für Kunst und Alterthum" seine Vorträge über den *geschichtlichen Gang der ältesten Holzschneidekunst, insbesondre in Schwaben,* und über die *älteste Geschichte der Fabrikation des Leinenpapiers.* Ersten Vortrag gab er als den Vorläufer eines Werks über die ältesten deutschen Holzschnitte, das im Stettinschen Verlage zu Ulm erscheinen sollte. Im zweiten lieferte er bezüglich der Priorität der Erfindung des Leinenpapiers (dieser nothwendigen Vorerfindung für den Schrift und Bild verbreitenden Formendruck) den genügenden Beweis, wie der Streit darüber zwischen Italien und Deutschland vorläufig, d. h. solange nicht für Italien andre Beläge beigebracht werden, zu Deutschlands Gunsten entschieden werden müsse, da sich urkundlich nachweisen lasse, dass im Beginne des 14. Jahrh. Leinenpapier zu Ravensburg gefertigt worden, und sich überdies zeige, dass das Fabrikat der Ravensburger Fabriken während des 14., 15. und selbst noch des 16. Jahrh. zum grossen Theile in Deutschland benutzt worden sei. Deutschland, dem wahren Flachsland, dem Lande der ältesten Leinweberei und der Leinenausfuhr, verbleibt nach Hasslers Forschungen, die sich auf das Ravensburger Archiv stützen, die Ehre, nicht blos die ältesten Proben von Leinenpapier (als welche die frühere Forschung Urkunden zu Kaufbeuren von 1318, 22, 24 und 26 bezeichnete) aufweisen zu können, sondern auch die beiweitem älteste Leinenpapierfabrik besessen zu haben. Während für Italien etwa zuzugeben, dass es vielleicht im Allgemeinen früher als Deutschland Papierfabriken, nämlich aus Baumwolle erzeugende, besessen hat, stellen sich für Deutschland doch die frühesten Leinenpapierbeläge im ältesten Bürgeraufnahmebuche des schwäbischen Ravensburg, einem 1324—1436 beschriebenen Buche mäsigen Folio's, dessen letztes Blatt so alt ist wie das erste und dessen von Anbeginn zu einem Ganzen gebundne Papiermasse spätestens 1324 fertig aus der Fabrik hervorgegangen sein muss. Der grösste Theil der Bogen, aus welchen das Buch besteht, ist ohne Wasserzeichen; eine ziemliche Anzahl jedoch zeigt als Zeichen eine Art Klapper, wie solche damals die Leprosen oder Siechen des städtischen Krankenhauses geführt haben sollen, eine kleinere Anzahl aber das entscheidendste Zeichen, das treue Wartenbild des Stadtwappens, welche beide Wasserzeichen zunächst für die um 1324 bestehende ravensburger Fabrikation überhaupt zeugen, zugleich aber es höchst wahrscheinlich machen, dass diese Papierproduktion im damaligen Ravensburg auf öffentliche Rechnung betrieben ward. Im weitern Verlaufe des 14. Jahrh. waren die dasigen Papierfabriken im Besitze der mit dem Ochsenkopf zeichnenden Holbeine, welche Familie zu Anbruch des 15. Jahrh. aus Ravensburg verschwand. Nach diesen machten dort Heinz Geldrich und Andre Papier mit dem Ochsenkopf, welches Zeichen bald auch von weitern Fabriken (etwa zu Basel und Nürnberg, nach den zu dortigen Drucken verwendeten Papieren zu schliessen) benutzt worden sein mag. Kurz nach dem Hasslerschen erschien der Aufsatz Guter-

manns aus Ravensburg, in Nr. 17 des „Serapeum 1845", der auf dasselbe Resultat in dieser Papierfrage hinauslief, aber in manchen mehr oder weniger durchscheinenden Ansichten und Behauptungen bei lauter Lokalpatriotismus zuweitging, was ihm eine Hasslersche Entgegnung im vierten Bericht der Ulmer Verhandlungen (1846) zuzog. Im J. 1848 gab Hassler, nach einer Basler Reise, dem Stuttgarter Kunstblatt einen kleinen aber schätzbaren *Beitrag zur Geschichte der Holzschneide- und Kupferstechkunst,* wo er den sogen. Buxheimer Kristof, den angeblich 1423 datirten Holzschnitt, der aus der Karthause Buxheim nach England gewandert, durch ein ganz deutlich bejahrtes Exemplar des baseler Blätterschatzes auf das Dat 1464 herunterbrachte und überdies von den dort befindlichen altdeutschen stichbildlichen Silber- und Goldplatten (zwei ungewöhnlich grossen Pacen und siebzehn wunderlieblich historiirten Ovalplättchen aus einem vormaligen Rosenkranze, sehr wahrscheinlichen Schongauerarbeiten) Bericht gab.

das Hässliche. — Ein bedeutender Gesichtspunkt bei Behandlung der Naturformen ist die Bildung des Hässlichen, welches, soweit es in engen Grenzen zulässig, in einem gewissen Sinne selbst schön sein muss, „auch ohne Auflösung in ein geistig Bedeutungsvolles, Furchtbares oder Komisches geistig verwickelter Art." Kein Kunstvolk hat sich so gründlich und glücklich, wie das hellenische, verstanden auf Dämpfung des Gemeinen im Hässlichen, auf Rückführung der Linie vom Abnormen zur Welle der Schönheit. Eine ausführliche Besprechung des Widerschönen in allen Erscheinungen und Beziehungen dankt man dem Filosofen Karl Rosenkranz, auf dessen *Aesthetik des Hässlichen* (Königsb. 1853) hiemit verwiesen wird.

Hastings, alter Ort der Grafschaft Sussex, geschichtlich durch das nahe Schlachtfeld, wo Wilhelm der Erobrer 14. Oktober 1066 seinen Nebenbuhler Harald, den letzten Sachsenkönig Englands, schlug und damit das Schicksal des vielbegehrten Insellandes entschied. Noch zeigt man dort einen Stein, auf welchem der Normannenherzog nach seiner Landung gemittagt haben soll. — In einem seiner frühern Gemälde hat der grosse Farbenmeister Horace Vernet das Schlachtfeld von Hastings am Morgen nach der Niederlage der Sachsen geschildert. Dies grosse Bild, 1828 gemalt, 1846 auf der Ausst. zu Berlin, behandelt das episodische Moment, wie Prinzessin Editha die Schwanenhalsige ihren Verlobten, den König Harald, unter den Erschlagnen in der aus Baumstämmen errichteten Feldveste erkennt. Ein Mönch und (wie es scheint) die Mutter machen die Begleitung der Fürstin. Neben dem Könige die Leichen der Grafen von Westsex, seiner mit ihm gefallnen Brüder. In der Ferne das Normannenlager. Der Eindruck des Gemäldes ist ein so mächtiger, so erschütternder, dass schwachnervige Personen im ersten Augenblicke nicht wissen, ob sie weiter zuschauen oder sich abwenden sollen. Wer zwar stärkere Nerven erhalten, aber ästhetischen Thee getrunken, wird bei Beginn seines Betrachtens vielleicht ein wenig verletzt durch diese derbe Realität, durch diese wilde Verwüstung der Schlacht. Man verständigt sich jedoch bald mit dem grossen Meister und bekennt zuletzt, dass es kaum auf eine andre Weise möglich ist, einen wirklich entschiedenen Eindruck blutiger Ereignisse hervorzubringen. Das Bild besteht aus zwei durch die innigsten Beziehungen miteinander verbundnen Gruppen. Rechts, vom Beschauer aus, liegt, grossentheils im Vorgrunde, der Leichnam des an der Brustwunde verendeten jungen Königs. Stirn und Augen sind mit einem rothen Gewand bedeckt, die Brust nackt, des Harnisches beraubt, die Beine, die sich mehr nach dem Hintergrunde hinstrecken, mit Harnisch von Stahlringen. Dahinter rechts hat ein junger Mönch, um die Königsleiche gehörig sichtbar zu machen, den Oberkörper eines anscheinend Sterbenden, schon Halbtodten, den wir vom Rücken erblicken, weggehoben und noch in Händen, während er nach der Prinzessin hinschaut. Diese kommt links mit zwei begleitenden Personen, deren eine gleichfalls ein Mönch, die andre anscheinend die Mutter, durch eine gesprengte Lücke der Umpfählung hereingestürzt, mit dem Ausdruck des fürchterlichsten Schmerzes ihre Rechte nach dem Leichnam des Verlobten streckend, als bejahe sie dem Mönche die Frage, ob dies der Gesuchte sei. Es würde zu weit führen, alle Züge des Bildes bis in die Einzelheiten zu verfolgen; auch könnten Worte dem Innerauge des Lesers nun einmal nicht die plötzliche Totalität des Eindrucks verschaffen, den solch ein Farbenwerk, ein Gemälde von solcher Auffassung und solcher technischen Behandlung, auf das betrachtende Auge macht. Nehmen wir die Gruppe rechts, — welch eine Meisterschaft in Zeichnung und Färbung des königlichen Leichnams! Welche Leichtigkeit, Sicherheit und Wahrheit vereinen sich hier! Alles erinnert aufs Lebhafteste an die grossen Meister der alten Zeit. Die Fleischpartien wecken Erinnrung vornehmlich an Vandyck; so auch der wunderbar schön modellirte Rücken des vom Mönche Aufgerichteten. Freilich gibt sich auch Manches dem Tadel preis, besonders die Edithen-

gestalt, in deren Stellung und einzelnen Verhältnissen eine gewisse Disharmonie verlautbart. Die Körperwendung hat etwas Gewaltsames, der Kopf erscheint sehr gross, und das rechte Bein und vielleicht auch der linke Arm dürften ein wenig zu lang gerathen sein, während der Oberbeib, der Rücken zu kurz blieb. Auch fällt es störend auf, dass man von der begleitenden Mutter nur den obern Theil des Körpers sieht. Bei der Gruppe der Erschlagenen rechts lässt sich nicht recht erklären, wie Kopf und Leib des Ritters, auf dessen Beinen das Haupt des Königs ruht, zusammenpassen; das linke Bein desselben ist wol ebenfalls zu lang, sowie die untre Partie des hinterstehenden Mönches. Doch sind das immer nur kleine Uebelstände, die gering wiegen gegen die grossen Vorzüge des Bildes, welche letzte keinen Augenblick verfehlen uns über jene hinwegzuheben. Hier können Kunstbeflissene lernen, was es heisst: eine geschichtliche Darstellung zu wahrhafter Wirkung bringen; hier können sie Muth fassen zu jener Kühne, die allein im Stande, aus dem Grossen zu schaffen. — Eine rein landschaftliche Schildrung des Schlachtfeldes von Hastings hat man jetzt (1854) von Bamberger zu München. Die Küste Britanniens, an welcher der Eroberer mit seinen Normannen gelandet, bietet freilich keine Reize gleich der sizilischen, zu welcher einst Robert die Vorfahren geleitet, sodass Landschafter uns leichter gewinnen dürften mit der Schilderung des Monte Pellegrino als mit der Darstellung jener öden, kahlen, grauen Ebene, die sich mit wenigen Unterbrechungen von Hastings bis Brighton hinzieht. Trotzdem ist es Bamberger, dem Farbenvermögenden, gelungen an seine Darstellung uns zu fesseln, obschon er nicht einmal das wirksame Mittel einer allegorischen Stimmung (wie Rottmann beim Schlachtfelde von Marathon) angewendet und nur mit durchgebildetem Natur- und Schönheitsinn Sonnenglanz und Wolkenschatten aus halbbedecktem Himmel über die Fläche, den kreidigen Strand und die weitwogende See ausgegossen hat.

Hathertons Sammlung zu London. Die Sammlung bei Lord Hatherton ist eine sehr kleine (war es wenigstens zur Zeit, als der Kunstforscher Waagen England besuchte); doch besitzt sie ein Kapitalwerk, um das sie die grössten Gallerien Europens beneiden dürfen. Sie hat nämlich das umfänglichste und gediegenste Werk des Hobbema, das vollste Meisterstück desselben, das mit Namen und dem Dat 1663 bezeichnet ist und ein Breitenmaas von 4′ 2″ zu 3′ Höhe hat. Einige Baumgruppen, ein Bauernhaus, ein Wasserpfuhl und einige Hecken und Wiesen machen den ganzen Gegenstand dieses Bildes, das wie ein Zauberwerk durch wunderbarsten Reiz den Beschauer gefangennimmt. In der schlagendsten Naturwahrheit, in der Zartheit der beobachteten Luftperspektive, in Wiedergabe der Wirkungen einer heitern Nachmittagsonne, in dem meisterhaft spielenden Vortrage sucht diese Malerei ihres Gleichen in der Welt. Man begreift da sehr wol, wie dem Besitzer die für solches Glanzstück naturspiegelnder Kunst gebotenen 3000 Pfunde nicht genügen konnten.

Hathor und Hathortempel. — Die unter dem Namen Hathor begriffene Göttin zählt zu den acht grossen kosmischen Göttern, aus welchen die ägyptische Welt sich zusammensetzt. Durch den Eintritt der Pascht, der Göttin des Urraums, in die Welt, d. h. durch die Bildung des Himmelsgewölbes, das natürlich auch unter der Erde herumreicht, entstehen zwei grosse innenweltliche Räume: der erleuchtete Oberraum (also ein Theil der Pascht), begriffen unter dem Namen der göttlichen Sate, d. h. der Helle, und der dunkle Unterraum, begriffen unter der göttlichen Hathor, d. h. der Wohnung des Sonnengottes. Die Hathor ist also Göttin der Unterwelt oder des Nachtraums; als solche ist sie Gemahlin des Sonnengottes, des Re, und Mutter des jungen Taggottes, des Ehu, aus welchem bei den Hellenen die reizende Eos geworden. Als Göttin der Unterwelt, in deren Reiche so viel Bedeutungsvolles vorgeht, wie das Seelengericht, musste die Hathor natürlich grössere Bedeutung gewinnen als die Sate, die weniger oft genannte Taggöttin. Ihren grossartigsten Tempel hatte sie zu Denderah (dem Tentyris in hellenischem Laut) auf linkem Ufer unterhalb Theben.

Wenn man von Keneh, einer grössern Stadt, über den Nil gesetzt und eine weite Büffelweide durchritten hat, erscheint endlich am Rande der libyschen Wüste, durch einen grossartigen einsamen Pylon angekündet, hinter den Erdschuttbergen eines verlassenen Dorfes der gelbe Tempel. Es ist ein in spätägyptischer Zeit begonnener, ein Werk aus den Tagen, wo Aegypten schon unter römischer Klaue. Die imposante Vorhalle hat, wie die zu Esne, sechs Säulen in die Breite, die in der Mitte durch etwas grössern Zwischenraum sich trennen, und vier in die Tiefe. Diese skulpturbedeckten, einst feinbemalten Säulen zeigen als Kapitell nach vier Seiten das Angesicht der Hathor, in ihren Kopfputz gebettet, dessen überhängende Drapirung nach unten scharf abgeschnitten ist, was die karaktervollsten Schatten her-

vorbringt. Der pyramidal geneigte Würfelaufsatz des Kapitells ist von vier Seiten mit jener Tempelpforte bekleidet, welche Hathor auf dem Kopfe trägt. Die Wirkung ist in der That medusenhaft. Vorn auf dem Architrave der Tempelfronte sehen wir von zwei Seiten eine Götterprozession, die sich auf Hathor und ihren Gemahl, den Sonnengott, zubewegt. Diese sitzen zweimal, nach beiden Seiten gewandt, in der Mitte. Auf dem Pylonwürfel jener Kapitelle aber erscheint Hathor, während sie ein Opfer annimmt, mit jenem Kinde, das eben Ehu, den jungen Gott des Tages, bedeutet. Der mit all seinen Hallen, Kammern, Treppen, Gängen vortrefflich erhaltne Tempel zeigt auf seiner Hinterwand nach aussen die grossen Figuren der berühmten Kleopatra („ist das die berühmte Schönheit?") und ihres Sohnes, des jungen Cäsar, vor denselben Göttern. Die grosse Vorhalle ist von Kaiser Tiberius erbaut und wiederholt in ihren Wandskulpturen nur diesen als Opferbringer. [In dem Aegypten gewidmeten Theile des neuen Museums zu Berlin sieht man in einem breiteren Wandfelde den „Hathortempel samt dem Tyfonium zu Denderah", ein Bild von glutvollster Farbenpracht, ausgeführt von Gräb nach den Zeichnungen, welche die Brüder E. und K. A. Weidenbach, Theilnehmer der Lepsius'schen Expedition, gefertigt haben.]

Hathor, deren Name in griechischen Schriften Athyr und Athor lautet, ward von den Hellenen als Afrodite angesehn. Wenn nun auch die griechische Afrodite von ganz andrer Herkunft ist, so lässt sich doch aus dem Begriffe der Nacht und des befruchtenden Nachtthaues eine Vergleichung gewinnen. Aber die Schlingen, die man zuweilen in ihren Händen sieht, dürften doch etwas anderes als Liebesschlingen sein. Die Pascht, wie wir wissen, die grosse Raumgöttin, ist Hüterin der Weltordnung und vermuthlich Eri-n-ose, Auge oder Wächterin der Vergeltung, Erinnys. Auch die Göttinnen der beiden untergeordneten Räume, Sate und Hathor, haben die grosse Ordnung zu hüten, zumal durch Ueberwachung des Sonnenlaufes und des Seelenwandels, zu welcher Aufgabe auch die griechischen drei Erinnyen stimmen. Wir finden also in den drei ägyptischen Raumgöttinnen die schreckliche Dreiheit der griechischen Rachegöttinnen bis auf den Namen wieder.

Hathumar, erster Bischof des Paderborner Sprengels, samt dem Domkapitel eingesetzt durch Karl den Grossen im J. 795. An seinen Namen knüpft sich die Gründung des Domes zu Patharbrunnon (so lautete ureinst der Name des westfälischen Quellenorts). Als der grosse Karl 797 letztenmals nach Paderborn kam und daselbst den Papst Leo III. empfing, führte Bischof Hathumar diesen feierlich in die Krypte des noch baubegriffnen Domes zur Weihung des Steffansaltares. Jener Bau des Hathumar stand bis zum Jahr 1000, wo er unter Rethar, dem neunten Bischof Paderborns, in Flammen unterging.

Hattenheim im Rheingau, in der Eltviller Gegend, unweit vom vormaligen Kloster Erbach (Eberbach), mit einer Kirche des h. Vincenz. Zwischen Erbach und Hattenheim das Markobrunner Weingelände.

Hatvan, Markt im Heveser Komitate Ungarns, mit schöner Pfarrkirche und prächtigem Landschloss, dessen Erbauer der Kammerpräsident Graf Anton Grassalkovics war.

Hatzeger Thal, das Tempe Siebenbürgens, ein ovales, drei Meilen langes, zwei Meilen breites Thal, umschlossen von hohen Bergen, aus deren Mitte zur Rechten der ungeheure fast 8000' hohe Stentyegat emporragt, ein mächtiger König unter der ihn umgebenden Vasallenschar. Die Schluchten, die seinen Scheitel wie Runzeln die Stirn eines Greises durchfurchen, sind selbst Schnees voll, wenn am Himmel die Juliussonne brennt. Das Thal, auf dessen Grunde der Fuss des Bergriesen ruht, wird von den klaren Wellen des Streilflüsschens durcheilt, von wo das Geklapper zahlreicher Mahl- und Sägemühlen zu den Höhen hinaufklingt. An beiden Ufern des Flusses breiten sich Weizen- und Maisfelder und grüne Wiesen, und zahlreiche Dörfer gucken unter den kleinen Obstbaumwäldchen hervor. An den Thalwänden laufen grüne Weinpflanzungen, untermischt mit Wallnuss- und Kastanienbäumen, empor, und stattliche Buchenwaldungen krönen die Gipfel der Berge. Wer auf dem Scheitel des Berges steht, vonwo der Weg ins Hatzeger Thal hinabführt, trennt sich nur schwer von diesem Anblick, dem sich kaum ein zweiter in Europa andieseitestellen kann. Hauptort dieser kleinen Welt ist Hatzeg, interessant an den Tagen seines Jahrmarkts, eines wichtigen Ereignisses sowol für den Ort selbst als für die ganze Gegend. Jahrmärkte sind in einem Lande wie Siebenbürgen, wo die Bevölkrung noch so dünn und der Verkehr noch so wenig entwickelt ist, unentbehrlich; sie haben aber nächst dieser Seite auch noch die Eigenschaft, dass sie das Stelldichein aller Lebenslustigen im meilenweiten Umkreise sind und dadurch gewissermasen zu Volksfesten werden. Hieher, nach Hatzeg zur

Zeit des gefüllten Marktplatzes, komme der Maler, der sein Zwickbuch mit Genre seltenster Art bereichern will. Alle Nationen Siebenbürgens sind vertreten in der Menschenmasse, welche sich durch die von den Buden der Verkäufer gebildeten Gassen drängt und stösst. Da schreitet der schlanke Ungar in seinem knappen blauen, reich verschnürten Anzuge, den runden weissen Hut aufs rechte Ohr gedrückt, den spitzen Schnurrbart steif gewichst, stolz am gelben Zigeuner in den zerfetzten Leinenhosen vorüber, während dieser, der Sohn Hindostans, mit demüthiger Gebärde an den abgeschabten Deckel greift, der auf sein wirres pechschwarzes Haupthaar gestülpt ist. Dort aber führt ein walachischer Lion seine stumpfnäsige Schöne, die sich das mit Butter wolgesalbte Haar, in dicke Zöpfe geflochten, wie einen Kranz um den Kopf geschlungen hat, hinüber zur Schenke, vor welcher unter Akazienbäumen eine Zigeunerbande mit Fiedel, Klarinet und Zimbel zum Tanz aufspielt. In den Buden sitzen, der Käufer gewärtig, die Handwerker der sächsichen Städte, die armenischen Krämer aus Elisabethstadt, die slowakischen Leinenhändler, jeder seine Waare und ihre Billigkeit in allen Landessprachen anpreisend, wobei natürlich der Jude nicht fehlt, der Händler mit messingenen Ohrgehängen, Ringen, Pitschieren, Glaskorallen, dem Hauptschmuck walachischer Schönen. Da wird gefeilscht, geschrieen, gestohlen, und dann und wann auch geprügelt, denn der Wein vom Herbst ist stark, und Maas zu halten im Genuss ist nicht Sache für Jedenmann, am wenigsten für den walachischen Bauer. So geht's bis tief in die Nacht; andern Tags aber ist der Flecken beinahe so still wieder und leer wie sonst; die Buden werden abgebrochen, die Kisten mit allem Nichtverkauften auf die bereitstehenden, mit acht bis zehn Pferden bespannten Frachtwägen gepackt, und der Handelsmann sucht die Heimat oder einen andern Jahrmarkt, wo es ebenso zugeht wie in Hatzeg. — An des Thales südwestlichem Ende liegt Várhely oder Gradistin, in der Nähe des eisernen Thorpasses. Es ist ein ärmliches Walachendörfchen, das aber auf klassischem Boden lagert. Hier stand einst die prächtige Sarmizegethusa, die Hauptstadt Daziens, die Residenz des mächtigen Duenbol und seiner Vorfahren. Zweimal besiegte Trajan den übermüthigen König, der — um der Schmach, als Gefangner den Triumfzug des Siegers zu verherrlichen, zu entgehen — sich in sein Schwert stürzte, und welchen die treuen Diener, wie die Sage lautet, samt seinen Schätzen im Bette der Strell begruben. Die unglückliche Stadt aber ward ein Opfer der Rachgier der römischen Söldner, durch die sie in Flammen aufging. An ihrer Stelle erhob sich jedoch bald die blühende römische Pflanzstadt Ulpia Trajana, bis auch diese, nachdem Aurelian die Kolonisten vor dem Andringen der wilden Völkerschaften Pannoniens und Sarmatiens aus Dazien herausgezogen, in Trümmer sank. Nur Grundmauern, Säulen, Torse, Musivböden, griechisch und römisch beschriftete Münzen, diese Ueberbleibsel aber in grosser Menge, erzählen noch von jenen längst entschwundnen Zeiten. Heute wohnt auf dieser Stätte ein Volk, das sich stolz als Abkömmling jener römischen Kolonisten bezeichnet, aber tief unter seinen adoptirten Vorfahren, die vor funfzehn Jahrhunderten lebten, in Intelligenz und Gesittung steht.

Hatzenport im Moselthale, *Hattonis porta,* mit kleiner spätgothischer Kirche, deren Anlage jener der Hospitalkirche zu Kues ähnelt. Das Schiff hat nämlich Quadratform mit Anordnung eines Mittelpfeilers für das raumdeckende Gewölbe. Solcherweise sind überhaupt nicht wenige Kirchlein dortiger Gegend angelegt, die alle gleicher Spätzeit der Gothik entstammen. (So die zu Driesch, Reilerkirch, Rokeskyll, Traben, Uelmen, Zeltingen. Derart war auch die nun abgerissne zu Merl.) — Nahe bei Hatzenport Münstermaifeld mit seiner alten schönen Martinskirche.

Hatzfeld im hessischen Hinterlande besass oder besitzt noch in seiner Todtenkapelle eins jener interessanten Baudenkmale frühesten Kirchenstils, an welchen das Hinterland des Grossherzogthums Hessen so reich ist und welche grossentheils an die karlingische Zeit reichen. Im J. 1845 ward uns geschrieben: „dem Vernehmen nach soll die Hatzfelder Kapelle dem Untergange geweiht sein, weil die Gemeinde nicht die Mittel beschaffen kann, um eine gründliche Reparatur des Daches zu bestreiten, infolge deren dies kirchliche Denkmal vielleicht noch für Jahrhunderte erhalten werden könnte.“ Jüngerer Bericht über das Noch oder Nichtmehr des Kapellbestandes liegt uns leider nicht vor.

Haube, kopfbedeckendes Stück des mittelalterlichen Ritter- und Kriegerkostüms. Näheres darüber im Art. *Harnischhaube.*

Haube, Thurmhaube, eine leidige Thurmbedeckung zuzeiten der sogen. Renaissance. Im 16. Jahrh. begann man die achteckig oder rund ausgehenden Thürme mit

sogenannten Hauben zu decken, zwischen welchen sich, wenn es mehre sind, Durchsichten befinden. Diese Hauben sind von Holz und gewöhnlich mit Kupfer beschlagen. Auf ihnen sitzen gewöhnlich eine oder mehre sogenannte Laternen.

Haubenlöwen, ägyptische, s. im Löwenartikel.

Hauber, Josef, Geschichtmaler aus Geratsried bei Kempten, geb. 1766, blühend seit 1790 zu München, gest. 1834. Seine mit vielem Sinn für einfachere geräuschlosere Komposition und ruhige harmonische Farbenstimmung ausgeführten religiösen Bilder geben schon deutlich das Nahen einer bessern Zeit kund. Man hat von ihm mehr denn funfzig Altarstücke. In der Pfarrkirche zu Altötting sieht man seine Hochzeit zu Kana, in der Brunnenkapelle zu Reichenhall sein Kolossalbild mit dem St. Rupert, der die Arbeiter zur Schachtgrabung beordert, in der Kirche zu Schärding seine Einsetzung des Abendmahls, in der zu Schwabing sein Pfingstbild, die Geistsendung, und in jener zu Thalkirchen sein Annenbild und sein Fluchtstück. Unter seinen zu München befindlichen Staffeleigemälden heben sich hervor: das durch Bodmer verbreitete Kreuzbild mit Maria und Johannes und die Todtenerweckung nach der Vision des Ezechiel. Ausser den religiösen Bildern hat er Bildnisse (darunter das Künstlerbild Ferdinand Kobells, gestochen von Schlotterbeck) und Familienstücke hinterlassen. Auch hat er Einiges (sein Selbstbild und die Bildnisse seiner Aeltern, neben Anderm, selbst Genrehaftem, nach Andern) radirt, worüber Nagler den mehren Bescheid gibt.

Haudebourt-Lescot, Hortense Victoire, Genremalerin, geb. zu Paris 1785, gest. daselbst 1845. Mit ihrem Meister Lethière war Hortense Lescot nach Italien gekommen, wo sie lange Jahre studienmachte und mit ihrem nachherigen Gatten, dem Architekten Haudebourt, bekannt ward. Ihre Rückreise von Rom nach Paris erfolgte im J. 1810, von welcher Zeit an sie sich auf verschiednen Ausstellungen im Louvre bemerklich machte. Schon zu Rom hatten ihr mehre Landschaftbilder, die sie auf dem Kapitole ausstellte, eine Krone erworben; zu Paris empfing sie Medaillen zu verschiedenen Malen, bei den Ausstellungen in den Jahren 1810, 1819 und 1827. Ihre zahlreichen, meist kleinen Gemälde, deren mehre stich- und steindruckverbreitet sind, schildern grossentheils italisches Volksleben. In zweien durch die lebendigen Porträtköpfe und durch die fleissige Ausführung anziehenden Stücken: dem Fusskuss der Petersstatue zu Rom (von 1812) und der Firmelung durch den griechischen Bischof in der Basilika Sant' Agnese bei Rom (von 1814) hat sich Mme Haudebourt in Behandlung des Helldunkels als eine glückliche, wenn auch geschminkter färbende Nachfolgerin des Granet gezeigt. Das Bild des Fusskusses gelangte ins Palais Luxembourg. Ihr mehrbekannter Saltarello, verbreitet durch Reynolds' Blatt in Schabmanier sowie durch kleinere Nachblätter, erschien im Salon von 1824 und kam in den Besitz der Mme Charlart. Dies Tanzstück, messend in der Breite 2′, in der Höhe 1′ 8″ parisisch, zählt zu Hortensens glücklichsten Griffen ins italische Gesellschaftleben. Ganz befriedend in Anordnung des Scenischen, bleibt diese Schildrung des die Liebeserklärung ausdrükkenden Tanzmoments sehr anziehend durch die Motive wie durch die Porträtwahrheit der einzelnen zu beziehungsvollen Gruppen verbundnen Figuren. Gar artig ist der Zug in der vordersten Gruppe, wo eine sitzende Maid das an sie gelehnte Schwesterchen die amorose Gewandhebung der Tänzerin imitiren lässt.

Hauenstein im Albgau, ehmalige Grafschaft, ein ziemlich unbekannter Erdwinkel am Oberrhein, benannt nach der Veste, die oberhalb Laufenburg sich im Rheine spiegelt. Es ist das sogenannte Hotzenländchen in jenem Gebirgsbezirke, der im Munde der Einheimischen gewöhnlich der Niederwald heisst, während sie das ganze Gebirg kurzweg den Wald nennen. Von dem grossen Albgau, der einstigen allemannischen Landschaft, ist dieses Hotzenländchen ein Pröbchen, welches der Himmel, zum Pfande unverjährbaren Rechtes, noch beim deutschen Vaterlande beliess. Als die Gaue zu Grafschaften wurden, theilte sich der Albgau in die obere und untere, von den herkömmlichen Malstätten Stühlingen und Hauenstein geheissen. Von den alten Landgrafen zu Stühlingen werden kaum ein paar Namen genannt, von denen zu Hauenstein gar keiner, sodass Niemand recht weiss, wie Hauenstein zu Habsburg gekommen. Die Grenze zwischen dem obern und untern Albgau bildet die Schlücht oder Schlucht, ein Bergströmchen, das sich zwischen Waldshut und Thiengen mit der Wutach vereinigt, grade bevor diese in den Rhein fällt. Die Eigenthümlichkeiten der Bewohner des Landes entwickelten sich dermasen verschieden, dass die Schlücht als westliche Grenze von Schwaben galt. Als das Hotzenländchen nach Erlöschen des Mannsstammes von Habsburg-Laufenburg als Mannslehen an Habsburg-Oesterreich heimfiel, hörte Niemand auf die Bauerschaft, welche zum Reich, nicht aber zu Oesterreich gehören wollte. Streit und

Einspruch waren ganz der Art wie jener Zwist, der das deutsche Reich zu allererst um das Hochland beim Vierwaldstätter See brachte. Dort im Gebirge sassen freie Leute auf ihrem Erbe; dass nun Habsburg dem Bauer und Hirten seine altdeutsche Freiheit bestritt, das veranlasste die Gründung des Schweizerbundes. Hauenstein aber blieb beim Reich und unter habsburgischer Landeshoheit, doch so, dass die meisten Grundholden dem Gotteshaus zu Sankt Blasien, dem Frauenstifte zu Säckingen und einigen adligen Grundherrn zinspflichtig wurden. Diese Lage hatte der Bauer gemeinsam mit dem armen Mann in Schwaben; er wurde hörig und zum Theil leibeigen, doch die frische Luft, welche von jenseit des Rheines ihn anwehte, liess die Erblehne angestammter Freiheit in seinem Herzen nicht aussterben. Auch im Aeussern bewahrt das Volk seine ursprüngliche Eigenthümlichkeit, sodass noch bis zum heutigen Tage der „Hotz" seinem Ahnherrn gleicht. Hochgewachsen und starkgliedrig ist er ein überaus stattlicher Mann. Malerisch nimmt die alterthümliche Tracht sich aus. Ein ziemlich kurzes Röcklein, Tschopen geheissen, schwarz von Farbe, deckt den breiten Rücken und die mächtigen Schultern. Der Tschopen, beim Hals ganz eben ausgeschnitten, hat nicht den leisesten Ansatz zu einem Kragen; auf der Brust geht er nicht anders zusammen als durch zwei Bänder, die in der Herzgegend Saum und Saum gleichsam mit Gewalt einander nähern, sodass das Kleidungsstück offenbar nur bestimmt ist, Seiten, Arme und Rücken zu bedecken.

Hauenstein, Gebirgspartie auf dem Wege von Solothurn nach Basel. Von Olten führt der Weg durch ein schmales Thal zum Hauenstein hinan, wo sich die Ruine Froburg mit entzückender Aussicht bietet. Ein prächtiges, bewundernswürdiges Werk ist die neue Bergstrasse über den Hauenstein, von deren Höhe man die augenweidendste Aus- und Tiefsicht geniesst. Die Neustrassung ward um 1830 nach reiflichem Für und Wider von der Tagsatzung beschlossen und auf der Strecke des untern Hauensteins vor Ablauf dreier Jahre vollendet. Die Kosten, in welche sich Basel und Solothurn theilten, werden durch 48 Kreuzer von jedem Passirpferde gedeckt. Die Sprengung der Felsen, ihre Applanirung, Abweissteine und etwas schiefe Richtung der Strasse nach innen: alles ist trefflich ausgedacht. Nachdem auch die Korrektion der Strasse über den obern Hauenstein ausgeführt worden, hat Helvetien sich dieser Bergstrasse als eines neuen Wunders zu rühmen. Das neueste Wunder aber ist die Tunnellirung des Hauensteins zum Eisenbahnzweck, die nach dem Sistem des Bauübernehmers *Brassey* begonnen worden, doch hie und da auf bedeutende Terrainschwierigkeiten gestossen ist.

Hauenstein, einsam liegendes Dorf in der Pfälzischen Schweiz. Hinter dem hochrückigen Winterberge liegt es dort im Thale der Queich, wo es mit seiner Umgebung und seinem felsigen Hintergrunde ein gar liebliches Bild gewährt. Dem eigentlichen Bereiche der grossartigen Felsengegend ist man hier zwar schon entrückt, aber wie Vorposten oder Nachzügler stehen auch hier noch gewaltige Massen zutage. Ja die Bewohner von Hauenstein haben ihren Burgfelsen, ihr Teufelsköpfchen, überhaupt Kuppen noch in reichlicher Menge um ihr Dorf her. Worauf sie aber besonders stolz sind, das ist ein grosses Felsenthor, ein förmlicher Tunnel aus uralter Zeit, durch den sie auf die Pirmasenser Strasse gelangen und der offenbar dem Orte den Namen „Hauinstein" verschafft hat.

Haughianerbild von Adolf Tidemand. — In Norwegen, dem Vaterlande des Künstlers, ist eine Sekte heimisch, die sich die haughianische nennt und in ihrem überkirchlichen Eifer nicht mit der gewohnten Sonntagsfeier begnügt. Diese Leute hangen, wie unsre Altlutheraner, fest am biblischen Buchstaben, spielen aber zugleich ins Quäkerische, indem sie auch noch unter sich zusammenkommen, um Sonderkirche in der Art zu machen, dass ein Jeder im Andachtsklubb auf Begehr das Wort ergreifen und je nach dem Geiste, der in ihm wirkt, den Predigerdienst verrichten kann. Eine solche Versammlung hat uns Tidemand in seiner „Nachmittagsandacht norwegischer Bauern" geschildert. Wir haben sie in einem räuchrigen Bauernhause vor Augen, dessen weiter Raum durch eine Dachöffnung das Licht empfängt. Ein junger Mann, um dessen Stirn, Auge und Mund seltsame Schwärmerei spielt, hat einen Stuhl bestiegen und hält da im Sprechen das Buch der Bücher in der Hand. Seine Rede ist sicher weihevoll, denn lautlos lauschen rings Greise, Männer, Weiber, Kinder, hier stehend, dort sitzend, die Einen die Worte tief in sich aufnehmend, die Andern mehr nur an den Zügen des Redners hangend. Selbst ein Kranker, der rechts im Bette liegt, ist merksamer Aufhorcher. Und welch ein Menschenschlag ist es, der diesen Kreis bildet und hier im Dürftigkeitsgebäu eines abgeschiedenen Weltwinkels seine Tage verandachtet! Hier ist nichts von der Nüchternheit und Verflachung zu spüren, welcher sich die Nationen des mittlern Europa

verfallen zeigen, auch nichts von der Lebendigkeit, die das Wesen des Südländers durchleuchtet, — hier herrscht die ganze gewaltige Starre, die dem nordmännischen Karakter eignet. Diese Gesichter erinnern an die kantigen Granitgebirge und an die stillen dunklen Seen, die sich zwischen jenen dahinziehen; sie sind schroff wie die ersten und tief wie die zweiten. Wie auf dem Antlitz des Wüstenarabers die Stille und Oede des heissen endlosen Sandes geschrieben steht, so sieht man auf diesen Bauernstirnen die wilde Kraft der Polargegenden. Selbst die Frömmigkeit trägt hier andern Karakter. Das sind keine Glaubenslämmer mit Klingel und Bändchen, wie unsre Gehüteten hüben und drüben, keine das Glaubensspiel treibende Füchse, wie hüben die Pietaster, drüben die Jesuwider, — diese Mannen des Nordens sind Glaubenslöwen. — Mit diesem bewundernswürdigen Lebensbilde, das uns überraschenden Blick in eine fremde eigenthümliche Region eröffnet, hat der düsseldorfisch geschulte Norweger seiner Malerkraft ein glänzendes Zeugniss ausgestellt. Auf dieses umfassende, grossartige Farbendokument hin ist sein Name zuerst in weitere und weiteste Kreise gedrungen. Im J. 1848 bildete das Werk auf der grossen Berliner Ausstellung einen Scharpunkt für alle Streber und Schätzer der Kunst, und so verschaffte es seinem Urheber die grosse Goldmedaille der berliner Akademie, wie bald darauf die Ernennung zum ord. Mitgliede derselben. Auch sein Vaterland beeilte sich ein Zeichen der Anerkennung zu schicken, was in der Form des St. Olafsordens geschah. Glückliche Besitzerin des Haughianerbildes ist die städtische Gallerie Düsseldorfs.

Haulx, eine alte Schreibung des belgischen Stadtnamens *Hal*, vorkommend in kunstbetreffenden Dokumenten des 16. Jahrh. So lautet er auch in der Leisteninschrift des glänzenden Bildhauerwerks des Haler Hochaltars. *L'an de grâce* 1533 *posé fus officiant de Bailli en ceste ville de Haulx, messir Balthazar de Toberg. Jehan Mone, maistre artiste de l'empereur, a faict cest dist retable.*

Haun, August, Landschafter und Steinzeichner zu Berlin. Dieser Künstler machte sich in den dreissiger Jahren durch seine braungetuschten Baumstudien bekannt, die durch ihre Kräftigkeit und Wahrheit anzogen, worauf er in den Vierzigern zu Ausführungen in Oel überging, welche (wie es wenigstens mit den Stücken auf der Ausstellung 1846 der Fall) nur etwas bunt und schillernd befunden wurden. Nach diesen Malerproben wandte sich Haun zu lithografischen Arbeiten, mit welchen er mancherlei Landschaftliches und Genrebildliches in die Welt schickte. Im J. 1847 erschienen von ihm als tongedruckte Originallithografien „Landschaften mit Staffage“ in einem Heft von acht Blättern Grossfolio's. Dann finden wir ihn betheiligt am *Album des jüngern Künstlervereins zu Berlin*, dessen erstem Heft er die artige Titelvignette mit dem Hühnerstall und den sechs ausmarschirenden Küchlein spendete. Zu diesem 1852 ausgegebenem Hefte steuerte Haun auch eine grössere landschaftliche Darstellung, ein mit zwei Tonplatten gedrucktes Steinblatt (in der Folge der sechs Künstlerbeiträge das dritte Blatt), womit er uns mitten in eine von riesigen Eichen gebildete Waldung versetzt, deren dichtverwachsnes Gestrüpp nur dürftigen Durchblick auf die hochliegende Ferne gestattet. Ein schnellströmendes Gewässer, theils durch massige Steine, theils durch niedergestürzte Stämme in seinem Laufe gehemmt, bildet den Vorgrund. Unter den mächtig verzweigten Stämmen des Eichwalds, die gleichsam polypenartig ineinandergreifen, haben unheimliche Gestalten ihr Lager aufgeschlagen; es sind Wildschützen oder Freibeuter, welche spähend und harrend zu Thal blicken. Das wildbewegte Fluten des Waldbachs, das Getön des leicht vom Winde bewegten Laubes, die düstre abendliche Färbung der ganzen Scene und hiezu die wenig beruhigende Staffage geben der Landschaft den entschiednen Karakter jener düsterblickenden nordischen Natur, die den Geist unwillkürlich erfasst und ihm das Reich der Sagen und Märchen, das Weidegebiet für die jugendliche Fantasie, erschliesst. — In dems. Jahre erschien bei Lüderitz das den „Kirchgang“ nach dem Gemälde *Eduard Meyerheims* wiedergebende Steinblatt, dessen landschaftlicher Theil von Hauns, dessen figürlicher von Feckerts Hand herrührt. Unbeschadet der grossen Sorgfalt, womit von beiden Steinzeichnern das Einzelne in Originaltreue wiedergegeben ist, weht durch das Ganze ein selbständig schaffender, frischer, lebenskräftiger Geist, dem jede todte und ertödende Nachahmung fremd ist. Aus jedem Theil der Lithografie spricht das eigne Verständniss der Nachbildner für die zu behandelnden Formen, ein Verständniss, welches zum tiefsten Eingehen in den Geist des Originales führte. — Die jüngste Arbeit August Hauns sind *malerische Ansichten der römischen Bauten zu Pola in Istrien*, ein interessantes Steinblätterwerk nach Naturstudien von *Julius Weyde*.

Haupt. — Was Denkern und Dichtern als Sitz des körperverbundnen Göttlichen oder Dämonischen gilt, das ist den Bildnern die Krone der menschlichen Gestalt, der

Gipfelpunkt aller Gestaltung. Durch seinen Vorderbau, durch das Linienwunder der Bildung des **Antlitzes**, erscheint das Haupt als der Träger des unmittelbaren Ausdrucks des Geistes, als der Brennpunkt des Seelischen, als der Spiegler aller Höhen und Tiefen des Schönen und Widerschönen.

Unter allen Völkern, deren Kunsttrieb bis zur edelsten Gestaltung vorgedrungen, ist es das Kunstvolk der Hellenen, welches in Bildung der Menschengestalt vorleuchtend für alle Zeiten bleibt. Dieses Volk hat am Klarsten die Schönheitsgesetze des Körpers erkannt; betreffs der Hauptbildung aber hat es der Nachwelt ein **Profil** hinterlassen, welches als das bei den Götter- und Heroengestaltungen ausgebildete noch heute von den Vertretern der Idealbildnerei für unabweisbar, für allzeit kanonisch erachtet wird. Auf dieses hellenische Profil, das für die moderne Plastik idealer Richtung gewiss ein wolthätiges Muster, aber so manchen Falls auch ein verführerisches geworden, ist nun näher einzugehen.

An allen hellenischen Kunstgestalten, welche die Götter und Heroen in höchster Reinheit und Vollendung darstellen, bilden **Stirn** und **Nase** eine einzige sanft gesenkte und nirgends merklich unterbrochene Linie, welche einer senkrechten nahekommt. Ob dies blose Abstraktion sei, oder der wirklichen Natur entnommen, darüber hätte nie gestritten werden sollen. Dies Profil findet sich noch jetzt unter glücklich organisirten Völkern, besonders des südlichen Himmels. Die Linie ist von der Natur selbst gezogen als die Linie ihrer höchsten vollendetsten Organisation; sie ward von der Griechenkunst nur glücklich herausgefühlt und als Normallinie für das Haupt eines Gottes durchgeführt. Ihre Rechtfertigung ist verschiedentlich versucht worden. So zog Kamper, der berühmte Arzt und Fysiolog, eine grade Linie durch die Hölen des Ohrs bis zum Boden der Nase und eine zweite von der höchsten Vorragung des Stirnbeines bis auf den am meisten vorragenden Theil der Oberkinnlade. In der Verschiedenheit des Winkels, der sich dadurch bildet, sah Kamper den Unterschied der Thiere und der höhern und niedern Organisation des Menschen. Den kleinsten Winkel beschreiben die Vögel; je mehr aber das Thier der menschlichen Gestalt sich nähert, desto grösser wird der Winkel. Er steigt an Affenköpfen von 42 bis zu 50 Graden, hat am Neger und Kalmücken 70, am Europäer 80 Grade, und am griechischen Ideal, nach Kamper, 90 bis 100 Grade. Letztes ist jedoch zu beschränken, denn an den schönsten und besten griechischen Statuen beträgt der Gesichtswinkel nur zwischen 90 und 92 Grade.

Sehr schön erinnerte *Herder* an das Verhältniss des organischen Geschöpfes zur horizontalen und perpendikularen Kopfstellung und Bildung, von welchem Verhältniss die glückliche Lage des Gehirns sowie die Schönheit und Proportion aller Gesichtstheile abhängen. Er nahm daher statt des Ohres den letzten Halswirbel zum Punkte und zog Linien von ihm aus zum letzten Punkte des Hinterhauptes, zum obersten des Scheitels, zum vordersten der Stirn und zum vorspringendsten Punkte des Kinnbeins. Von der Formung und Richtung dieser Theile zum horizontalen oder perpendikularen Gange hinge nun der ganze Habitus des Geschöpfes ab. *Je mehr sich der Körper zu heben und sich das Haupt vom Gerippe hinaufwärts loszugliedern strebt, desto feiner wird des Geschöpfes Bildung; und je mehr an dem erhöhteren Kopfe die Untertheile des Gesichtes abnehmen oder zurückgedrängt werden, desto edler wird die Richtung desselben, desto verständiger sein Antlitz. Je weniger das Thier gleichsam Kinnbacken und je mehr es Kopf ist, desto vernunftähnlicher wird seine Bildung.* (Vergl. Herders Werke III. S. 157 ff.)

Nach *Ludwig Schorn* wäre der griechische Idealkopf in allen seinen Theilen auch wol auf das Hervorheben des Wesentlichen und Unterordnen des mehr Zufälligen und der Einzelheiten unter eine Grundform (ein Hauptgesetz der griechischen Kunstthätigkeiten) zurückzuführen. *Die grade Linie von Stirn und Nase wäre dann die Veranlassung der griechischen Gesichtsform, ihr Hauptgesetz aber die Grundform gewesen, unter welcher die Griechen sich das Verhältniss des Schädels und der Nase zu den Jochbeinen und Kinnbacken dachten. Die letztern Theile (Jochbein und Kinnbacken) bilden das Segment eines kleinern, der Schädel und Nasenknochen das Segment eines grössern Eies oder Ovals, und das letztre soll, gleichsam zum Schutz, so über jenes vorgeschoben sein, dass beide zusammen wieder eine neue grössere Eiform, die des ganzen Kopfes, erzeugen. Daher an den griechischen Köpfen Kinn, Mund und Wangen zurücktreten gegen Nase und Stirn; die Augen dürfen nicht über die Wangen hervorragen und liegen so geschützt, tief unter den vorspringenden Bogen der Augenbrauen; die Stirn aber muss nicht zu hoch sein um des Schädels willen, denn eine hohe Stirn verlangt, wenn der Kopf nicht spitz werden soll, auch ein Hinterhaupt von beträchtlichem Umfange, welches der schönen Eiform des ganzen Kopfes nachtheilig ist.* (Vgl. Schorns Studien, S. 88.)

Die grössere Stirn der modernen Kunst hat man wol für diese als Gesetz aufstellen wollen, indem die Stirn als Träger der geistigen Höhe unsrer Zeit den Vorrang zu behaupten habe; wogegen zu erinnern ist, dass das Sinnliche nur durch vollkommenes Gleichgewicht seiner Theile das Geistige bezeichnen kann, und dass das höchste Geistige der Gestalt nicht im Knochenbaue, sondern im Ausdruck hervortritt.

Eins aber kann befremden und scheint mit der idealen Form des hellenischen Kopfes in Widerspruch zu stehen. Die Stirn nämlich ist sanftgewölbt, aber zugleich niedriger gehalten, als es nach heutigem Geschmacke der Schönheit und dem Geistausdrucke gemäs ist. Die Alten priesen grade eine *frons tenuis* oder *brevis* als schön, und wir finden an Statuen, dass die Stirn oft noch absichtlich durch Binden, Kränze, etc. scheinbar verkürzt wird, wie umgekehrt der Moderne die Stirn zu erhöhen liebt. Winckelmann erklärt dies daraus, dass eine freie hohe Stirn dem männlichen Alter eigne und der Eigenschaft der Tugend widerspreche, welche die Griechen ihren Göttern beilegten. Kann dies auch nicht als zureichender Grund gelten, so ist es doch wahr, dass die Natur selbst im Entwicklungsgange des Menschen ein extremes Vorwalten der Stirn an die beiden äussersten Punkte des Lebens, an den Punkt der Unreife und an den des Verfalles, des Alters, verlegt hat, reell in der Bildung des Kinderkopfes, und scheinbar durch Entfernung der begrenzenden verengenden Hülle der Haare am Schädel des Greises.

Hieran knüpft sich eine von *Anselm Feuerbach* gemachte, ganz einfache Bemerkung. *Lassen wir einmal die grade Linie der Nase und Stirn als der Natur nicht widersprechend und der reinsten Schönheit gemäs gelten, so muss uns ein Blick auf den nächsten besten Kopf einer griechischen Statue das Gefühl geben, dass eine erhöhte Stirn eine wahrhaft furchtbare Missbildung begründen würde; denn die grade Nase des griechischen Kopfes löst sich nicht fühlbar von der Stirn, erscheint nicht als ein Gesondertes, sondern als Fortsetzung der Stirn, als Verlängerung nach unten, sie gehört zur Stirn, sie ist noch Stirn.*

Die so oft getadelte Fläche der griechischen Stirn modifizirt sich übrigens nach individuellem Bedarf besonders in dem Untertheile. Wo es einen vorherrschenden Ausdruck der Kraft und Entschiedenheit gilt, z. B. am Kopfe des Jupiter, des Herkules, da tritt die Stirn am Augenknochen (über dem innern Augenwinkel) mehr oder weniger mächtig hervor.

Die Schönheit des gleichmäsigen Umrisses der Stirn zu erhöhn, wird sie von den Haaren in einem ununterbrochenen Bogen umrahmt. So sinkt auch die Stirn in der Gegend der Schläfe nicht ein, wie dies bei zunehmendem Alter in der Wirklichkeit immer der Fall ist.

Der flache Rücken der grad niedersteigenden Nase ist gewöhnlich scharf bezeichnet (dies ist die Rhis tetragonos). Unsre sogen. Adlernase (Grypon) bleibt stets nur durch das Porträt bedingt; die Stumpfnase, die aufgestülpte (Simos, *repandus, supinus, resimus*) kommt nur an Statuenköpfen von Kindern und bei den niedern Naturen der ländlichen Satyrn und Silene vor, bald als Ausdruck kindlicher Naivetät, heiterer Schalkheit, komischer Laune, bald als Ausdruck derbländlicher Natürlichkeit.

Die Augen sind gewöhnlich gross, von starker Wölbung. Im Profile bildet der Augapfel selbst ein Profil. Das Auge ist der Spiegel der Lichtwelt; es ist aber nie vortretend, sondern sehr tief gelegt, tiefer als es in der Natur gewöhnlich ist. Es ist der innern Welt des Gedankens gleichsam in unmittelbare Nähe gerückt. Die Höhe der Augenwölbung erhält durch diese schattige Vertiefung zugleich ein stärkeres Licht, einen Lichtpunkt, einen Blick gleichsam, welche Wirkung noch durch den starken und scharfen Vorsprung des obern Augenlides erhöht wird. Das untre Lid, wenn es etwas emporgezogen ist, gibt, wie an Köpfen der Afrodite, das sogenannte Hygron, den Ausdruck des Schmachtenden, des Zärtlichen; bei männlichen Häupten, selbst Porträtköpfen, wie z. B. bei der Alexanderbüste im Museo Capitolino, den Ausdruck des Schwärmerischen. Der Superciliarbogen zieht sich in schneidender Schärfe und doch zugleich in sanfter Wölbung hin. Hochgewölbte Brauen galten nicht für schön. Die Brauen selbst wurden plastisch nicht ausgedrückt.

Die Wangen sind sehr mäsig gehalten, sanft gerundet, und weichen neben der Nase stark zurück. Wangengrübchen (wofür der Grieche den Ausdruck Gelasinos hat) erscheinen nur bei der niedern Bildung ländlicher Naturen.

Der Mund, nächst den Augen der schönste Theil des Menschenantlitzes, wurde fein und zart, doch nicht unkräftig und dürftig gebildet. Den vortretenden aufgeworfenen Lippen, dem Prócheilon, das sich gewöhnlich mit dem Simón (der Stumpfnase der Faunen) verbindet, stehen die schmalen zarten Lippen, χείλη λεπτά,

entgegen. Karakteristisch an griechischen Idealköpfen ist die Kürze der Oberlippe. An einigen Häupten älteren Stiles bemerkt man, dass der Lippenrand entweder mit eingeschnittner Linie bezeichnet oder „unmerklich gehoben und wie gekniffen ist." Während endlich an Bildern des ältesten Stiles, sowie später bei römischen Kaiserköpfen, der Mund geschlossen ist, ist die Lippe an den Idealgestalten vollendeter Kunst in der Regel sanft geöffnet. *Hegel* in seiner Aesthetik erklärt dies aus der Erfahrung, dass bei der Thätigkeit der Sinne, besonders beim strengen festen Hinblicken auf bestimmte Gegenstände, der Mund sich schliesst, bei dem blicklosen freien Bewusstsein dagegen sich leise öffnet und die Mundwinkel sich nur um ein Weniges herunterneigen. Durch die mäsige Oeffnung des Mundes wurde zugleich ein kräftigerer Schatten und mehr Wirkung und Leben erreicht. Die Zähne werden nur an sehr wenigen Figuren, etwa an lachenden Satyrn und Faunen, sichtbar.

Besonders karakteristisch am griechischen Kopf und ein Hauptmerkmal ist der untre Abschluss des Angesichtes, das Kinn. Die geistige Natur desselben offenbart sich hauptsächlich darin, dass es am thierischen Kopfe ganz fehlt. Während daher die ägyptische Kunst das Kinn nur kleinlich, spitz oder ringsum abgekniffen bildet, stellt es die griechische Kunst stets kräftig dar und in völliger Rundung gewölbt, ja man findet wol, dass die untre Kinnlade, um diese Grossheit der Form zu erreichen, etwas grösser und tiefer heruntergezogen und gewölbt ward, als dies in der Natur gewöhnlich ist. Das Grübchen im Kinn, die *νύμφη*, wurde als ein untergeordneter und mehr nur zufälliger, die erhabene Rundung des Kinnes störender Reiz nur selten ausgedrückt.

Auch die Ohren wurden fein und schön gebildet. *Winckelmann*, der die Schönheit der hellenischen Ohrform hervorhebt, gibt zugleich die sorgfältige Ausarbeit als eins der untrüglichen Kennzeichen an, wodurch sich Altwerkliches von modernen Ergänzungen unterscheiden lasse. In diesem Punkt jedoch hat er wol zu viel behauptet, denn an Statuen zumal ist nicht selten eine feinere, ins Einzelne gehende Ausarbeit dieses Theiles vernachlässigt. Ganz eigenthümlich sind an Köpfen der Athleten die von den häufigen Faustschlägen verschwollenen Ohren. Solch Ohr ist plattgeschlagen, an den Knorpelflügeln geschwollen, sodass der innere Ohrgang enger und das ganze Aussenohr kleiner und zusammengezogen erscheint.

Vom Haupthaar und Bart in den antiken Bildungen ist bereits S. 252 f. (im Art. „Haar") die Rede gewesen.

Bei grossem Kopf ist entweder das Hinterhaupt und hiemit der Ausdruck des Begehrens, oder das Vorderhaupt und die Stirn, also der Ausdruck des Denkens, oder die untre Partie des Gesichts, also der des Grobsinnlichen überwiegend; die Griechen haben daher im Sinne der plastischen Kunst maasgebend gehandelt, indem sie den statuarischen Kopf verhältnissmäsig klein bildeten; er spricht mehr als der ganze übrige Körper, aber er soll hier nicht für sich, nicht auf Kosten desselben sprechen. Vergl. *Fr. Th. Vischer* im § 619 seiner Aesthetik. Indem diese Autorität in der Wissenschaft des Schönen auf das kommt, was die ideale Kunst am Haupte, an diesem glücklichsten Stoffe, umbildend vorzunehmen hat, fasst sich ihr Ausspruch in den Worten zusammen: *auch hierin bleibt die klassische Skulptur Muster, denn sie hat das Stilgesetz der Vereinigung des Völligen und Runden mit dem scharf Getheilten in grösster Reinheit durchgeführt. Jenes ist gegeben in dem schönen Oval des Ganzen, der rundbogigen, keine nackte Winkel an den Schläfen zulassenden Umkränzung der niedrigen sanftgewölbten Stirn durch die Haare, der fein schwellenden Form der Lippen, der markigen Rundung des Kinnes, dem kräftigen Kreisausschnitte des Unterkiefers, der sanften weichen Flucht der Wangen, dem grossen runden Auge; das Scharfe dagegen, das Bestimmte, an architektonische Gemessenheit Erinnernde, liegt namentlich in der Schärfung des fein geschwungenen Superciliarbogens, der energischen Ausladung der Augenlider, der kantenbildenden Abflachung des Nasenrückens.*

Durchmustern wir die Statuenvorräthe aus dem Alterthum, so macht das Altes von Ergänztem zu scheiden wissende Auge die betrübende Bemerkung, dass nur äusserst wenige Gestalten aus den Bildungskreisen der höhern Plastik ganz unverletzt auf unsre Zeit gekommen, dass grade die sprechenden Theile der Statuen, vor allen eben der Kopf, oft ganz dem modernen Hersteller angehören oder bei schadhaftem Vorhandensein in wesentlichen Punkten die verwünschte Korrektur der Figurenflicker aufzeigen. Andrerseit finden wir, wie so manche schätzbare Köpfe ganz oder ziemlich heil, aber ohne die Körper, wozu sie gehörten, auf uns gekommen sind. Bekanntlich sind solche vereinzelt gefundne Köpfe von Statuen in Italien oft und mitunter sehr täuschend dazu benutzt worden, mehr oder minder kostbaren

Marmorrümpfen die so beklagenswerth fehlende Krone zu ersetzen. Oder man hat auch Statuenköpfe, vornehmlich kolossale, ohne Weiteres zu Büsten gemacht, ein weniger schadendes Verfahren, das immer jenem willkürlichen vorzuziehen, welches die Köpfe und Rümpfe von Werken ganz verschiedner Bedeutung zusammenschweisst. Am Stärksten mehren den Häuptervorrath die ursprünglich zu Hermen und Büsten bestimmten Hauptbildungen, jene selbständigen Marmor- und Erzköpfe, die gleich von Haus aus als *instar omnium* gelten sollten. — Wir versuchen in Folgendem, eine Reihe glänzender oder doch karakteristischer Hauptbildungen antiker Plastik, die zum Studium dienen können, zusammenzustellen.

I. Hauptbildungen idealen Bereichs.
(*Götter. Halbgötter. Heroen.*)

Sitzender Kronos mit leicht auf die Linke gestütztem Haupte. In den Haupttheilen hinreichend erhaltne Thronstatue in der Kandelabergallerie des Vatikans. Herabwallende Haarlokken überschatten die Stirn des finstern, in ernstes Nachdenken versunkenen Gottes, dessen Hinterhaupt der undurchdringliche Schleier verhüllt. Die edlen Formen des Antlitzes lassen das reichste Geistesleben ahnen, das in dieser Hülle wie das Leben des Königs der Bäume in harter schwer zu erschliessender Kernfrucht verborgen liegt. [Abbild bei *Em. Braun: Vorschule der Kunstmythologie* 35.]

Zeusmaske aus Otricoli im Vatikan. Diese Maske ist ganz besonders geeignet, uns den Begriff der Idealbildung überhaupt klarzumachen. Diese kann nicht anders entstehen als durch Entfernung und Beseitung alles Zufälligen, Störenden, Mangelhaften in der Bildung des Individuums, durch Bildung aller Theile nach dem schärfsten Karakterismus und deren Verbindung zu einer Ganzheit und Einheit durch die Schönheit. Der Karakter der otricolinischen Zeusmaske ist ganz der des homerischen Zeus, des himmlischen, höchsten aber milden Herrschers. Dieser Karakter der Grösse und Majestät spricht sich in den Theilen des Gesichtes aus, welche auch bei dem Zeus des Pheidias die Hauptzüge bildeten, im Haarwurf und im Schwunge der Brauen, sowie in der Stirn, welche beide verbindet. Diese hochgeschwungene, mächtig modellirte Stirn ist der Sitz der Weisheit und des gewaltigen Wollens; nach unten stark vorgewölbt, ist sie nach oben frei aufstrebend, sodass das mähnenartig emporwallende Haar durchaus organisch und nothwendig mit ihr zusammenhängt, gleichsam die Bewegung der Profillinie fortsetzend. Schlicht gescheiteltes Haar wäre über dieser Stirn ebenso unmöglich wie kurzes krauses. Ebenso organisch aber sind die Brauen mit der vorgewölbten Unterstirn verbunden, indem sie einen flachen, nach aussen stark gewölbten Bogen bilden, der das Auge nach innen in geringerer, nach aussen in grösserer Entfernung umgibt als in andern Idealbildern. Nur solche Brauen können energisch bewegt werden, wenn innre Bewegung die Stirn runzelt. So sehr dieses Obergesicht heitern aber mächtigen Ernst ausdrückt, so sehr ist es geeignet, die heftigsten Bewegungen der Seele erschütternd abzuspiegeln. Es wird der Fantasie gewiss nicht schwer, diese Stirn gerunzelt, die Brauen nach der Mitte zusammengezogen, den reichen Lokkenkranz bewegt vorwallend zu denken und so ein Angesicht des Himmelskönigs sich vorzustellen, finster und furchtbar wie die Wetterwolke, während aus den Augen, die jetzt ruhig und gross in ungemessne Ferne hinausschauen und doch Alles in der Nähe wahrzunehmen scheinen, vernichtende Blitze sprühen. Dass aber die Anlage zum Finstern und Gewaltigen nicht überwiegend werde, das verhindert der Untertheil des Antlitzes, das verhindern die blühenden Wangen, über welche die Jahrhunderte hinweggegangen, das verhindert der leis geöffnete Mund, aus welchem Väterlichkeit und Milde spricht und um welchen ein Lächeln des erhabnen Erbarmens mit dem angeschauten Ringen und Treiben der Menschen spielt. Damit aber diese beiden Theile des Antlitzes, dieser doppelte Ausdruck zur Einheit verbunden werde, umschliesst der dichtlokkige Bart das energisch vorspringende Kinn und vereinigt sich mit dem Lokkenkranz, die untern Gesichtstheile mit den obern verbindend. Diese Verbindung vollendet die Nase, welche mächtig zwischen den Brauen anhebt, in fester Linie herabsinkt, und deren leis geschwellte Flügel in sanfter Wölbung sich an den Mittelknorpel anlehnen, sodass die jetzt halb geblähten, wenn innre Bewegung sie schwellte, das erhabene Zürnen der Stirn und der Brauen auf die untern Theile des Angesichts übertragen würden.

Der sitzende Zeus in den Studj zu Neapel, restende Hälfte eines kolossalen Marmorbildes, im 16. Jahrh. gefunden in der Nische eines Kumanischen Tempels. Wäre dies Denkmal nicht arg verwüstet, es würde das Schönste aller

übriggebliebenen Zeusgebilde heissen dürfen. Aus den unzerstörten Hauptzügen des mächtigen Kopfes leuchtet ein milder Zeus hervor, der Vater der Götter und Menschen, der Behüter der Welt.

Jupiterbüste in Landsdownhouse. Ungemein edlen Karakters. Neu, wie die Brust, sind Nase, Unterlippe und Theile der Haare.

Hermenkopf des Ammon im Götterbilderkorridore der Studj zu Neapel. Gutes und wolerhaltnes Werk, lehrreich durch die ausdrucksvolle Anordnung des Haars, dessen kreisende Massen vom Scheitel anhebend die Richtung der Widderhörner weit geschwungen verfolgen.

Zeus Ammon, Büste parischen Marmors in der Glyptothek zu München. Vorzüglich gearbeiteter Kopf, wol Nachbildung eines Erzwerks, worauf die scharfe Ausführung schliessen lässt. Aus dem glatt gescheitelten Haar treten zwei grosse Ammonshörner hervor, aus deren Mitte das dazugehörige Widderohr statt des menschlichen Ohres herausragt. Der starke Bart ist in kleinen wie vom Wind durcheinandergeworfnen Partien angelegt.

Poseidon (*Neptunus*). In den Zügen gibt sich der Bruder des höchsten Olympiers zu erkennen. Doch ist der Ausdruck des Meergottes kein ruhiger, öfter ein heftiger, bis zum Zorn sich steigernder; dabei sein Haar wirr und feucht. Nur die frühern kultdienenden Bilder und diejenigen der spätern Gebilde, welche die Tempelbilder durch Wiederholungen fortpflanzten, haben den Beherrscher der Fluten in erhabener Ruhe vergegenwärtigt. Ein Kopf des Poseidon im Vatikan (Museo Chiaramonti), Fund des Konsuls Fagan bei dessen Ostiensischen Ausgrabungen, zeigt den finstern Wogenbeherrscher mit dem Ausdruck derber Entschiedenheit. Die etwas wild gelokkten, zu beiden Stirnseiten herabfallenden Haare offenbaren jene karakteristische Schwere, wodurch man an die Feuchte der Seeluft erinnert wird. Der Bartwuchs kräftig und stark; die Lippen leicht geöffnet und wie zu harten Scheltworten bereit; die Augen sehr klein und grade dadurch die weithintragende Sehkraft bekundend. (Abbild des trefflich erhaltnen Kopfes pentelischen Marmors bei *Pistolesi: il Vatic. illustr. IV.* 55. Braun: Vorschule 16.) Statuette in der Antikensamml. zu Dresden, ein gutes Vorbild wiedergebendes Spätwerk, das den zeusähnlichen Karakter des Gottes spiegelt. (Antike aus dem Hause Chigi, abgeb. in Beckers Augusteum, auf Taf. 11.)

Der Holkhamer Neptun, lebensgrosse Statue parischen Marmors, früher im Besitze des Carlo Monaldi zu Rom, die in jedem Betracht bedeutendste Grossbildung Poseidons, die uns übrigist. Der Kopf, woran nur die Nase sehr schlecht restaurirt worden, ist hier von edlerem, dem Jupiter näher verwandtem Karakter, als in den meisten der überhaupt seltnen Vorstellungen dieses Gottes. Am Entschiedensten weicht der minder gütige, minder heitere Ausdruck des Mundes vom Zeusischen ab. Das Haar ist weniger reich und nicht so emporgerichtet, sondern mehr in einzelne Lokken gekrümmt. Es fällt nur im Nacken, nicht auch, wie bei Jupiter, an den Seiten herab. Vergl. *Waagen: Kunstw. in England, II.* 498.

Der vatikanische Apollo (im Cortile di Belvedere, daher auch der Belvederische genannt), Statue zweifelhaften Marmors (lunensischen oder griechischen), weltberühmtes Fundwerk aus dem Hafen von Antium, verherrlicht durch Winckelmanns Würdigung und durch Anselm Feuerbachs Schrift, die sich kühn neben Lessings Laokoon stellen darf. Es ist der Fernhintreffer in vollendeter Handlung: er wendet sich, nachdem sein Pfeil getroffen, mit stolz erhabenem, doch die Erregtheit noch aussprechendem Blicke hinweg. Bewundernswerth bleibt bei diesem Spätapoll das Göttlich-Leichte, wie in Schritt und Haltung, so in der Wendung des Hauptes, das der Wirkung zulieb weit nach der rechten Schulter sitzt.

Apollon Sauroktonos, Nachbild praxitelischen Urbilds in der Statuengallerie des Vatikans. Der Kopf der efebischen Gottgestalt von erhabener Schöne und einem so rein idealen Ausdruck, dass wir uns bei seinem Betracht in die Zeiten versetzt fühlen, wo die bildende Schöpferkraft als eine im Anmuthreiche freiwaltende die Tiefe des Gemüths und der Empfindung in einer Zartheit offenbarte, die weder vorher noch nachher ihres Gleichen gehabt hat. Etwas Zauberartiges hat dieses jungen Gottes fixirter Blick auf das sonnenfröhliche Wesen, das unter seine Gewalt gerathen und das schon festgebannt zu sein scheint, noch bevor des Pfeiles Eisenspitze dasselbe durchbohrt und an den Baumstamm angeheftet hat.

Kopf der schönen Apolistatue, welche den Gott aufgestützt und mit überschlagenen Beinen darstellt, Arbeit aus Grechetto im Götterbilderkorridore der Studj Neapels. *Winckelmann*, der diese Apolistatue allen ähnlichen vorzog, spendete sein besonderes Lob dem süss nach der Leier schauenden Gottgesicht. (Dass der Kopf ein aufgesetzter, beweist noch nicht, dass er der Statue fremd ist.)

Apollokopf aus Palazzo Giustiniani, im Besitze des Grafen Pourtalès-Gorgier. Er erinnert an den vatikanischen Apollo; doch liegt in seinem Ausdruck etwas Schwermüthiges; dabei gemahnt der hohe Krobylos des Haars an die Tragödie, während die grosse Schärfe der Formen wie beim vatikanischen an ein erzenes Urbild mahnt.

Apollokopf im British Museum (Nr. 4 im zwölften Zimmer). In den edeln Formen und in seinem Geistausdrucke lebhaft an den Giustinianischen erinnernd. Die Ausführung aller Theile, besonders des reichen schöngeordneten Haars, so vortrefflich und scharf wie bei vorgenanntem. Leider sind hier Nase und ein Stück der Wangen neu.

Ares (*Mars*). Sein Typus ist im Ganzen dem des Hermes ähnlich, nur mit männlich strengern, härtern Zügen, zumal im untern Theile des Gesichts. Herrliche Statue des ruhenden Kampfgottes in Villa Ludovisi, freilich von Manchen als Achill in Anspruch genommen.

Hermes (*Mercurius*). Hauptstatue im Belvedere des Vatikans, früher sehr irrig als „vatikanischer Antinous" bezeichnet. In dieser Hermesbildung ist ein ewig junges Urbild der durch Gymnastik veredelten Leiblichkeit aufgestellt. *Und welch ein wunderbares Haupt! es ist nicht blos der freundlich-sanfte, feine Hermes, sondern wahrhaftig der, welcher den obern und den untern Göttern werth ist, der Mittler der beiden Welten. Darum liegt auf diesem Jünglingsantlitz ein Schatten von Trauer, wie es dem unsterblichen Todtenführer zukommt, der so vieles Leben untergehen sieht. Die süsse jugendliche Melancholie, welche im Antinous zweideutig gemischt wallet, ist hier mit vollkommener Reinheit ausgedrückt.* [Ausspruch Jakob Burckhardts.]

Hermesstatue, 7′ hohe, unter den Antiken im Landsdownhouse. An dieser dem sogen. Antinous v. Belvedere nahverwandten Gestalt ist der Kopf (mit erneuter Nasenspitze) von einer Feinheit und Schönheit, dass Forscher *Waagen* nicht ansteht, ihn für einen der vorzüglichsten zu halten, welche wir vom Merkur besitzen. (Gefunden an der Via Appia, bei Tor Columbaro.)

Dionysos (*Bacchus*). — In der ältern Bildung erscheint Dionysos als der mächtige Naturgott, als der grosse Urheber alles Blühens und Gedeihens der Natur. Das deutet sich durch die Blüte und Fülle seiner Gesichtsformen an, welche ohne eine Spur von Alter aus dem langwallenden aber weichen Barte hervortreten. Ist dieser bärtige, sogenannte indische Bacchus ein Gott von allgemeinrer, naturumfassender Bedeutung, so ist dagegen der jugendliche Dionysos, wie ihn die jüngere attische Schule ausbildete, wesentlich nur der Weingott, welcher mit seiner Wesenheit das Wunderwirken des Weins auf den Menschen in edelsten Weisen ausdrückt, also das Lösende, Begeisternde, Träumerische und Orgiastische, in welches die Trinker des Traubenblutes versetzt werden, in gottentsprechende Erscheinung bringt.

Büste des gebarteten Dionysos, treffliches Werk parischen Marmors aus der Diadochenepoche, im Antikenmuseum des Louvre (früher in Versailles). Die Formen wunderbar gross und edel. Der Mundausdruck dem Zeusischen verwandt, aber mit dem gnädigen Zug etwas Schwärmerisches verbindend, was gleichsam in hymnische Stimmung spielt. Die Arbeit sehr fleissig bis auf das nicht ganz vollendete, aber wahr und stilvoll behandelte Haar. Leider trägt der Kopf nicht seine ureigene Nase mehr.

Bärtiger Bacchus, *statua majestatica* mit dem auf dem Mantelsaum eingegrabenen Namen Sardanapallos, im vatikanischen Museo. Bediademtes Haupt mit orientalisch geordnetem reichen weichen Haar und langfliessendem Barte, Ehrfurcht gebietenden, patriarchalischen Blicks, — das erhabenst gedachte, künstlerisch vollendetste Bild des väterlichen Bacchus, den man sonst den indischen nennt. Diese im Antikenvorrath einzige Statue eines so königlichen Dionysos, der uns den Vollbegriff eines asiatischen Herrschergottes üppigster Zeit gewährt, ward in der Nähe von Monte Porzio gefunden und entstammt wahrscheinlich der Villa des Lucius Verus, die an der Fundstelle liegend vermuthet wird. Abbild bei *Visconti: Museo Pio-Clementino II.* 41. Ferner bei *Pistolesi: Vaticano illustrato IV.* 7. 2.

Kolossalstatue des Bacchus, treffliches Werk aus dem 1. Jahrh. n. Kr., in der Samml. zu Wiltonhouse. Der Kopf (mit restaurirter Nase) von sehr edlem, weichem Karakter.

Bacchusbüste in der Samml. zu Howard-Castle. Ein mit Trauben und Korymben bekränzter Bacchus, sehr edeln, weichen und feinen Karakters, von vortrefflicher Ausführung in Grechetto. Nur die Nase neu.

. Junger Bacchus, unten in Hermenform endend, unter den Antiken im Landsdownhouse. Gute Arbeit aus Greco duro. Zieht dies Werk schon durch das Weiche, Feine, Träumerische des Karakters an, so wird es noch besonders interessant durch den eigenthümlichen Hauptschmuck, der aus kräuseliger Kopfbinde und jederseit des Halses hängender Traube besteht.

Erzstatuette des jugendlichen Dionysos, aus Aquileja, im Parmenser Museo. Das Haupt efeubekränzt, die Gesichtbildung reizvoll, ins mädchenhaft Feine spielend, der Blick voll süsser, wundersüsser Lust. [*Monum. ined. dell' Inst. di corr. arch. Vol. III. tav.* 16, *n.* 1.]

Kolossalstatue des Vertumnus, Werk aus dem 1. Jahrh. n. Kr., in der Antikensamml. zu Wiltonhouse. Der jugendliche Kopf dieser bedeutendsten Statue des römischen Herbstgottes hat im Haarwurfe viel vom Bacchus; selbst in den Zügen spielt das Bacchische durch, wiewol sie auch in etwas an Apollo erinnern.

Der praxitelische Liebgott. Nachbild des parischen oder des thespischen Eros des Praxiteles in einer an Armen und Beinen stark verstümmelten Statue im Vatikan (aus den an der Via Nomentana liegenden Villenresten, die man *Centocelle* benannt hat). Jünglingskopf mit prachtvoll geordneten Haarmassen; der Blick zur Erde gesenkt; die Züge mildernsten sanftwehmüthigen Ausdrucks; die auf seelisch gesuchten Gegenstand gehefteten Augen alle Sehnsuchttiefe aussprechend. Es liegt ein Seelenschmelz in diesem edelefebischen Angesicht, wie er nicht hellenisch treffender die tiefe heimliche heilige Glut des Innern andeuten kann. (Abbild in Visconti's Pioclementino, I. 12, in Bouillons Musée, I. 15, in Ottfr. Müllers Denkmalen und in unserm Erosartikel.)

Kussgruppe des Eros und der Psyche im Museo Capitolino. Abb. im *Mus. Capitol. III. tav.* 22, und bei *Clarac: Musée de sculpt. pl.* 705. *n.* 1676. Holzschnittlich in unserm Gruppenartikel. Eins der wenigen Liebespaare, welche als durchaus auf vollen Ausdruck tieferer Innigkeit berechnete Bildungen unter den vorhandnen Gruppungen antiker Plastik hervortreten.

Kolossaler Asklepios (Aeskulap) aus Villa Albani, im Louvre. In den Gesichtsformen des Heilgottes ist ein zeusähnlicher Typus nicht zu verkennen, nur tragen sie statt des Gepräges göttlicher Hoheit und Grossheit das der reinsten erhöhten Menschlichkeit. Die Stirn ist nicht so hoch aufgebaut, und daher strebt auch das Haar nicht so mähnenartig wie bei Zeus empor, sondern legt sich in einem Kranze loser kürzerer Lokken um Stirn und Schläfe. Aus den Augen spricht aufmerksame Klugheit, und im Munde, besonders in der eigenthümlichen Modellirung der Oberlippe, liegt eine Milde, Freundlichkeit und Herzlichkeit, welche auf ein Gemüth voll wärmster Menschenliebe schliessen lässt. Das schöne Haupt ist etwas geneigt und mit einem turbanartigen Schmuck versehn, der vielleicht das Theristrion ist. Da der Kopf (an welchem die Nase neu) in der Arbeit ungleich besser ist als die Statue, so dürft' er vielleicht ursprünglich einem andern statuarischen Körper als diesem hadrianzeitigen angehört haben. Abbild bei Bouillon: *Musée des Ant. I.* 47. Ferner im *Musée Franç. II.* 15.

Atlas, den Zodiakus schulternd. Halberhaltne Statue in Villa Albani. Der Ausdruck des schwerbelasteten Himmelsträgers von grossartiger Schöne. Der gewundne Kranz, welchen der Titan um den Kopf trägt, deutet den Wulst an, dessen sich jene bedienen, die auf dem Haupt schwere Lasten forttragen. Abb. bei *Zoëga: Bassirilievi II.* 108.

Triton. Grossartige, nur im Obertheil erhaltne Statue im Vatikan. Höchst karakteristischer Kopf, der den mythischen Bewohner der Meerestiefe, das in freudenloser Abgeschiedenheit lebende Wassergeschöpf, auf das Sprechendste kundgibt. Der ganze Knochenbau des Gesichts, die Stellung des Blicks nach oben und die spezifische Bildung des Mundes kennzeichnen das Wesen, das aus tieferer Welt in die der Erdbewohner hineinragt. Auch Haare und Brauen zeigen die Rückwirkung des feuchten Elements; dazu sind die lappen Spitzohren so eigenthümlich gestellt, dass sie nothwendig auf eine Richtung der Schallschwingungen berechnet sein müssen, welche durch die gänzlich verschiedene Umgebung veranlasst ist. Auch den Augen merkt man es an, dass sie den Blick, der überhaupt etwas Profetisches hat, in weite Fernen zu tragen gewohnt sind. (Abbild dieses bei Tivoli, auf der Tenuta di Sant' Angelo, entdeckten Statuenrestes: in Visconti's Pioclementino I. 34, und in Pistolesi's Vatikanwerke V. 34. 1.)

Silen mit dem Bacchusknäbchen auf dem Arme, Marmorstatuen nach berühmtem griechischen Urbild unbekannten Meisters im Pariser Musée, im Museo Chiaramonti und in der Münchner Glyptothek. Edelster Silen mit lokkigem Haupt und kurzem Krausbart.

Erzene Satyrbüste unter Nr. 294 in der Münchner Glyptothek. Vortreffliche Bronze von schönster Hellenenarbeit. Das aufgesträubte Haar und die satyrischen Züge des Gesichts von feinster Ausführung. Dieser herrliche Kopf, dessen Hohlaugen unstreitig Einsatz von Silber oder Edelsteinen hatten, ist auf eine moderne Büste mit vergoldeter Nebris gesetzt; er befand sich sonst in Villa Albani, dann eine Zeitlang im Pariser Musee. (Stich bei *Piroli: Mus. Nap.* 2. 19.)

Der lachende Satyr, gen. der Faun mit dem Flecken, Marmorbüste in der Münchner Glyptothek. Vortrefflich erhaltner Kopf von feinster und lebendigster Ausführung. Eine starke Politur steigert die Formenschärfe bis zur Härte. Nachdem ihn Winckelmann als eine der schönsten Kopfbildungen des Alterthums gerühmt, wollte Rumohr geneigt sein, in diesem Lachenden ein modernes Kunststück zu sehen. Das ist der zweite Flecken, den der Herr Satyr bekommen.

Der schlafende Satyr, der sonst sogenannte „barberinische Faun", Kolossalfigur aus parischem Marmor in der Glyptothek zu München. Ein stumpfnäsiger Satyr (Simos) von gemeiner Natur, doch über alle Beschreibung wolgebildet und grossartig, von einer Lebendigkeit, wie wir in wenigen Marmorn der alten Kunst mit gleicher Vortrefflichkeit erreicht sehen. Das den Satyr bezeichnende emporgesträubte Haar ist efeubekränzt; auf der zusammengezognen Stirn und den eingefallnen Augen liegt die Trübe der vom Rausch umnebelten Sinne; aus dem halbgeöffneten Munde scheint der Athem zu schweben, wie Brust und Unterleib von Weines Uebermaase erschlafft scheinen. (Abbild in Piranesi's Statuenwerke.)

Der Faun Winckelmanns. Schön gearbeiteter Kopf eines jugendlichen gehörnten Satyrs, aus Lunensischem Marmor, in der Münchner Glyptothek. Abbild bei *Winckelmann: Monum. ined. n.* 59. Der Kunstgeschichtvater, der ihn besessen, berichtet darüber: *in dem halbgeöffneten Munde bemerkt man einen Zug verliebten Schmachtens, mit welchem die sanfte Freundlichkeit der Augen übereinstimmt; das Gesicht ist auch ein wenig abgezehrt und mager, sodass man sagen möchte, der Künstler habe in diesem Faun das Bild der leidenschaftlichen Liebe vorstellen wollen, welche die Anmuth des Gesichts verscheucht und die Lebenskraft verzehrt.*

Der Holkhamer Faun mit dem Pantherfelle, ein im Mannsalter dargestellter Satyr, meisterhaft in Karakter und Arbeit. (Ausgegraben in der Campagna und aus dem Besitz des Kardinals Albani nach England gekommen.)

Der schlaftrunkene Genius in der Jünglingsgruppe (Schlaf und Tod) im Madrider Museo. Der Kopf dieses in seiner Stellung an den sogen. Sauroktonos erinnernden Jünglings hat in den Zügen einige, wenn auch nur entfernte Aehnlichkeit mit jenen des Antinous. Dies Etwas genügte Visconti, in diesem Träumerischen der beiden olivenbekränzten Jünglinge den Freund des Hadrian selbst zu sehen. Da man das Werk überhaupt nur für ein römisches aus Hadrianischer Zeit halten kann, bleibt allerdings auch die Möglichkeit offen, dass die Gruppe eine Beziehung auf den so mysteriös in die Schattenwelt gewanderten Kaiserliebling enthalten könne.

Herakles. Herme des vergötterten Heros mit dem Olivenkranz, Arbeit aus pentelischem Marmor, sonst in Villa Albani, jetzt im Louvre. Sehr selten nur wird man das herakleische Ideal zu so hohem Adel ausgebildet finden, als es sich in dieser Herme zeigt. Ausser der grossen Auffassung der Form ist die eigenthümliche Haarbehandlung zu beachten.

Herakles in heitrer Ruhe als Göttergenoss. Rothmarmorbüste in der Antikensamml. zu Dresden. Kopf mit gewundener Haarbinde, deren Enden auf die Schultern fallen. (Abbild im Beckerschen Augusteum. auf Taf. 85.)

Pappelbekränzter Herkules. Jugendkopf mit dem Siegerkranze von den Ufern des Acheron, unter Nr. 692 im chiaramontischen Museo des Vatikans. Vergöttert gefasst, von himmlischer Jugendfülle umstralt. Im starken Nacken, im entschlossenen Blick, in der gebügelten Stirn und im krausen Lokkenhaar aufs Unzweideutigste den Sohn Alkmenens verkündend. (Abbild in Pistolesi's Vatikanwerke, IV. 55.)

Herkulesstatue aus lunensischem Marmor unter den Antiken im Landsdownhouse. Diese sehr kräftig geformte, etwa 7′ hohe Figur des jugendlichen Kraftgottes zeigt eine Hauptbildung von ungemein edlem Karakter. Nach der Behandlung ist die Statue eine vortreffliche Arbeit aus Hadrianischer Zeit; auch ward sie (1790) bei der Ruinenstätte der Kaiservilla zu Tivoli gefunden. Nur die Nasenspitze ist am Haupt erneut.

Büste des jungen Herkules in der Samml. zu Howard-Castle. Auch in diesem Meisterwerke, aus dem Grechetto genannten Stein, erscheint der junge

Kraftgott höchst edel karakterisirt. Leider hat er neue Nase, neues Kinn, neuen Hals und neue Ohren bekommen.

Dioskuren. Die Zeussöhne Kastor und Polydeukes (*Castor* und *Pollux*) erinnern natürlich im Typus an den Vater. Das berühmteste Beispiel bieten die kolossischen Rossebändiger auf dem Quirinalplatze zu Rom. Die Bildung von Stirn, Lokkenansatz, Nase und Lippen ist deutlich dem Zeusideal entnommen; nur erscheint Alles in den jugendlichen und heroischen Karakter übertragen. — Prachtvolle Kopfbildung der Dioskuren, die durch die Eihüte noch mehr hervorgehoben wird, im berühmten Sarkofagrelief des Leukippidenraubes, das wir in der Kandelabergallerie des Vatikans sehen.

Meleager. Hauptstatue im Belvedere des Vatikans. Sie gibt uns den Typus des mythischen Jägers in seiner vollkommenen Ausbildung, wo er sich sehr dem Hermes nähert, selbst in Bildung und Zügen des jugendlichen Kopfes.

Adonis. Statue des eberverwundeten Jünglings, arg mitgenommenes Nachbild eines vorzüglichen Werks der pathetischen Kunstrichtung, in der Statuengallerie des Vatikans (früher in Palazzo Barberini). Züge voll tiefen Schmerzes. Das reiche Lokkenhaar zusammengehalten von breiter stirnbedeckender Binde.

Hylas, der reizende Liebling des Herakles, den die umarmende Nymfe in die Flut hinabzog. Oft wiederholte Figur eines lieblichen Knaben, der mit beiden Armen eine Amfora auf der linken Schulter hält. Obertheil einer solchen Knabengestalt, die wahrscheinlich als Brunnenstatue gedient, vortreffliche Arbeit aus parischem Marmor, im Niobidensaale zu München.

Attys, der frygische Hirtenjüngling und entmannte Kybelenpriester. Frygisch bemützte Büste pentelischen Marmors aus der Diadochenepoche, Paris benannt, im Louvre. Die Formen höchst fein und edel; der melancholische Ausdruck mehr auf einen Attys, denn auf Paris hindeutend. Die Behandlung des lokkigen Haars wie die des Mundes der bemerkten Zeit entsprechend.

Blitzgetroffner Kapaneus, bisher sterbender oder leidender Alexander genannt, mächtig schönes Haupt mit dem drastischen Ausdruck plötzlichen Wehempfindens, in der Hermafroditenhalle der Florenzer Uffizj. Schon der Meyergöthe notirte zu Winckelmanns Besprechung dieses Kopfes, dass das Gesicht nicht allein Schmerz und Leiden im höchsten Grade wie Laokoon, sondern, noch näher dem Laokoon selbst verwandt, einen plötzlichen, überraschenden und dabei tödlichen Schmerz ausdrücke. Später kam Welcker auf die richtige Bahn, indem er schrieb: *man glaubt nach dem schmerzvollen Ausdruck des Gesichts einen Heros des Trauerspiels zu sehn.* Nur musste man weitergehn und die Frage, welcher Held der Tragödie gemeint sein könne, nicht wie Ottfried Müller mit „Räthsel der Archäologie" abfertigen. Mit sehr annehmlicher Vermuthung beantwortete diese Frage Johannes Overbeck, der zunächst in seiner „Gallerie heroischer Bildwerke" (I. S. 128, Note 22) die Meinung hinwarf, es könne dieser Kopf den Kapaneus bedeuten in jenem Augenblick, wo der Zeusische Blitz seinen Nacken trifft. Grund dafür liegt in der besondern Bewegung des Halses, in dem auffallend heftigen Zurückbeugen oder Rückwerfen des Kopfes, was selbst bei Laokoon lange nicht so bedeutend ist. Einen andern namhaften Helden, der grad in den Nacken verwundet worden, kann man in der Heroenmythe nicht gut auffinden. Die Wirkung dieser plötzlich empfangnen tödlichen Wunde zeigt sich auf dem Antlitze: die Brauen sind mächtig nach der Mitte emporgezogen, über die Stirn zieht sich eine tiefe Falte, die Nüstern zucken, der Mund ist, unsäglich schmerzvoll zuckend, von einem hervorgestossenen Schrei geöffnet. Und doch ist dabei Heldengrösse, kühne Kraft in jedem Zuge erkennbar, wie denn auch Meyergöthe die Formen über allen Begriff fliessend und grossartig findet. Kapaneus in so idealer Bildung zu denken, steht Nichts im Wege; auch ist bei ihm der Bart nicht gefordert, wie aus besonderm Grunde bei dem fussverwundeten Filoktet, an den man bei dieser Büste wol auch gedacht hat. Des Kapaneus Ende war übrigens durch mehrfache Behandlung der Tragödie, sowol durch Aeschylos' Sieben gegen Theben als durch Timesitheos' Tragödie Kapaneus, berühmt genug, um die Plastiker zu Darstellungen zu veranlassen. Schilderungen des durch Blitz Endenden finden sich auch gar nicht selten im vorhandnen Vorrath antiker Bildwerke (s. Overbecks Gall. heroischer Bildwerke, S. 127 f.); ja ein andrer laokoonähnlicher Marmorkopf in den Studj Neapels, den aber schon Winckelmann nicht für Laokoon gehalten, ist bereits durch Welcker als höchst wahrscheinlicher Kapaneus bestimmt worden, wonach man nur um so mehr Recht hat, in der viel stärker hinweisenden Büste zu Florenz jenen vor Theben blitzgerührten Argiverfürsten zu erkennen. Vergl. *Johannes Overbeck: kunstarchäolog. Vorlesungen* (1853) S. 137 f.

Sterbender Niobide. Exemplare zu Florenz, München und Dresden. Die Figur in der Münchener Glyptothek, aus dem veroneser Palazzo Bevilacqua, ist zwar nicht ganz vollendet, denn die vor der Stirn rückfliegenden Haare sind nur angelegt und hängen noch roh mit der Basis zusammen; ausserdem aber ist sie von ausgezeichnet schöner Arbeit und grossentheils auf das Wünschbarste erhalten; besonders gilt dies vom Gesicht, worin der Sterbemoment zu vortrefflichem Ausdruck gelangt ist.

Laokoontische Leidensgruppe, das Meisterwerk der Rhodier Agesandros, Polydoros und Athenodoros, 1506 in den Thermen des Titus gefunden, jetzt das Wallfahrtsbild des vatikanischen Belvedere. Das Moment der Gruppe besteht aus einem unvergleichlichen Zusammenwirken einer Anzahl Momente verschiedenen Grades. In und mit diesen entwickeln sich die Karaktere zu einem Ausdruck, welcher im Vaterkopfe den höchsten Gipfelpunkt erreicht. *Sobald man sich,* schreibt Jakob Burckhardt, *Rechenschaft zu geben anfängt über das Warum aller einzelnen Motive, über den Mischungsgrad des leiblichen und des geistigen Leidens, so eröffnen sich — ich möchte sagen — Abgründe künstlerischer Weisheit. Das Höchste aber ist das Ankämpfen gegen den Schmerz, welches Winckelmann zuerst erkannt und zur Anerkennung gebracht hat. Die Mäsigung im Jammer hat keinen blos ästhetischen, sondern einen sittlichen Grund.* — Es würde uns viel zu weit führen, alle die seit Winckelmann und Lessing vernommenen moll- oder durtönigen Würdigungen des Seelischen der laokoontischen Gruppe auch nur auszüglich wiederzugeben. Nur einen der jüngsten Besprecher wollen wir noch sprechen lassen. Heinrich Brunn, der Geschichtschreiber der griechischen Künstler, der offen bekennt, wenn ihm nur die Wahl bliebe zwischen unbedingter Bewundrung und unbedingter Verdammung der Laokoongruppe, lieber die Rolle des Anklägers als die des Vertheidigers übernehmen zu wollen, ist doch der Ansicht, dass noch ein Mittelweg übrigbleibe, die Beurtheilung von einem relativen, dem historischen Standpunkte aus. „Ein Theil der Lobsprüche", äussert er sich, „ist mehr negativer Art und bezieht sich auf die Grenzen der Kunst, welche zu überschreiten die Künstler durch den Gegenstand in Gefahr gerathen mussten, dadurch nämlich, dass sie den Schmerz wegen seiner Heftigkeit, und weil er in seinen nächsten Motiven ein körperlicher war, auch rein als einen solchen erfassen konnten, ohne Rücksicht auf den geistigen Adel, welchen Laokoon wegen seiner edeln Abkunft und als Priester nicht verleugnen durfte. Es ist viel darüber gestritten worden, ob Laokoon schreie oder nicht. Soviel ist gewiss, dass der Mund geöffnet ist, um deutliche vernehmliche Schmerzenslaute auszustossen; aber ebenso gewiss ist es, dass es nicht wilde, regellose Töne sind, er sich nicht maaslosem Geschrei hingibt. Die Künstler haben hier die richtige Grenze gefunden: Laokoon beherrscht noch seinen Schmerz durch moralische Kraft insoweit, dass der Ausdruck desselben nur das geringste Maas scheint, welches die Natur unter den gegebenen Umständen verlangt. Man nehme ihm diese Kraft, und sofort würde der Ausdruck mit der Handlung in offenen Widerspruch treten. Ohne sie würde auch der ganze Widerstand aufhören müssen, welchen Laokoon den feindlichen Mächten noch leistet. Man werfe zur Vergleichung nur einen Blick auf den jüngsten der Knaben. Sein weitgeöffneter Mund zeigt deutlich, dass er wirklich schreit; aber er erscheint auch durchaus hilflos. Die leise Abwehr, welche er mit der Linken versucht, kann man nicht mehr Widerstand nennen, sie ist fast nur eine instinktmäsige, mechanische Bewegung. Aber bei dem schwachen Knaben fordert man auch nicht die Selbstbeherrschung des Vaters; er erregt Theilnahme und Mitleid durch seine Schwäche, und wir nehmen keinen Anstoss, wenn er dem Schmerz und der Angst freien Lauf lässt. Von dem Vorwurf indessen, dass hier, wenn auch nicht die poetische, doch die künstlerische Schönheit in gewisser Weise verletzt sei, werden wir die Künstler nicht völlig freisprechen können und höchstens nur zu ihrer Entschuldigung anführen dürfen, dass wir, indem sich das Interesse hauptsächlich dem Vater zuwendet, diesen kleinen Mangel leicht übersehen, zumal da er sich durch die Verkürzung, in welcher der Kopf erscheint, dem Auge minder empfindlich darstellt. Doch wir kehren zum Vater zurück. Obwol wir zugeben, dass sein Schmerz von moralischer Kraft beherrscht wird, müssen wir ihn doch als zu einem so hohen Grade gesteigert anerkennen, dass die Frage erlaubt ist, ob sich neben oder in ihm noch der besondre Ausdruck andrer, mehr geistiger Empfindungen bestimmt unterscheiden lasse.

Fern sei es von mir, dass ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, dass ich den geistigen Kräften dieses herrlich gebildeten Mannes ihr Mitwirken ableugnen, dass ich das Streben und Leiden einer grossen Natur verkennen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung scheinen auch mir sich durch diese Adern

zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, auf dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, dass mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden auf der höchsten Stufe dargestellt sei, nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über.

So Göthe. Seine letzte Warnung aber möchte ich namentlich in der Richtung beherzigt sehen, dass man nicht versuche, den Ausdruck zu zergliedern oder, schärfer gesprochen, zu zerspalten, um etwa in dem einen Zuge den fysischen, in dem andern irgendeinen geistigen Schmerz bestimmter Art nachweisen zu wollen. Der körperliche Schmerz ist so gewaltig, dass er sich über das Ganze bis in die kleinsten Theile verbreitet. Dass er uns nicht einzig als ein solcher erscheint, liegt allein darin, dass das Objekt, an welchem er sich äussert, zu jeder edeln Empfindung befähigt ist, dass dieser geistige Adel als die Basis aller Empfindungen überall noch durchschimmert. Wer mehr als dieses zu erkennen glaubt, dem rathen wir, einmal den Kopf, etwa im Gipsabguss, ganz von der Gruppe getrennt zu betrachten und diese, soviel wie möglich, zu vergessen: er wird sicherlich darauf verzichten, das Einzelne des Ausdruckes nach bestimmten Richtungen nachweisen zu wollen, ja er wird kaum im Stande sein, die Wirkung, welche der Kopf beim Anblicke der ganzen Gruppe hervorgebracht, sich überhaupt nur wieder deutlich zu vergegenwärtigen: so sehr ist dieser vom Ganzen abhängig und eben nur im Zusammenhange mit den äusserlichen körperlichen Motiven der Handlung verständlich, weil er zuerst und zumeist nur ein Ausfluss dieser Motive ist."

Herosherme, benannt Achill, im Louvre. Werk der Diadochenzeit, den Heroskarakter hochedel ausdrückend, von wundervoller Schönheit der Formen, besonders des Mundes. Der Helm geschmückt mit Greifen und Wölfen.

Sitzender Paris. Karakterbild des frygischen Schönheitsrichters in der Kandelabergallerie des Vatikans. In dieser ein vorzügliches Urbild ahnenlassenden Statue zeigt sich der hochbegabte aber schlechtgesinnte Priamide im Augenblick der verhängnissvollen Wahl. Der Gesichtsausdruck ist karakteristisch genug, ja er macht uns begreiflich, wie ein so geartetes Wesen ebensowol die Helena verführen und Jahre lang fesseln, als durch das Schicksal erlesen sein konnte, den Tapfersten aller Hellenen mit dem fersetreffenden Pfeil zu töden. Abbild dieser früher im Palast Altemps gewesnen, durch rücksichtslose Behandlung sehr mitgenommnen Statue s. bei Piranesi (Stat. 18), Visconti (Pio-Clem. II. 37) und Pistolesi (*Vat. ill. V.* 35. 1).

Büste des Paris in der Samml. zu Howard-Castle. Sehr edel und fein im Formengefühl und von ausgezeichneter Arbeit. Leider sind Nase, Mund und Kinn Ergänzungen.

Kopf des Menelaos in der Statuengallerie des Vatikans, einer der kostbarsten Kunstfunde, den Gavin Hamilton bei seinen Ausgrabungen auf dem Pantanello der Villa Hadrians gemacht hat. (Samt den Körperfragmenten vom Patroklos — Rest einer der berühmtesten Gruppen des Alterthums.) Dieses Haupt zeigt die Verzweiflung, von welcher der schwerbedrängte Held erfasst wird, als er sich von Feinden umringt und von allen seinen Genossen verlassen sieht. Hilfeflehend von den Göttern wendet er den Blick nach oben, in demselben Moment, wo er seine letzten Kräfte zusammenrafft, um den Leichnam des Patroklos aus dem Kampfgewühle zu retten. Dieser Ausdruck der gemischtesten Gefühle, wozwischen das Vertrauen auf Götterhilfe glorreich auftaucht und den Heldenmuth zu Ehren bringt, ist von einer wunderbaren Tiefe und Wahrheit. (Abbild in Visconti's Pioclementino, in Pistolesi's Vatikanwerke und in Penna's Viaggio pittorico della Villa Adriana.)

Odysseus. Kleine Marmorstatue, einst gruppemachend mit einer Figur des Polyfem, im Museo Chiaramonti des Vatikans. Eine die Schiffermütze tragende Kraftfigur, die in den karaktervoll durchfurchten Zügen mehr den Energischen und Vieldulden als den Schlauen besagt. (Winckelmann: *Mon. ined.* 54.)

(*Göttinnen. Halbgöttinnen. Heroinen.*)

Hera (*Juno*). Das Ideal der Hera ist das der Weiblichkeit in ihrer maassvollsten Entfaltung. Die Göttin ist nicht Jungfrau, nicht Mutter, sie ist Frau, Gattin, und zwar im strengsten, ernstesten Sinne, sich gleich bewusst ihrer Pflichten wie ihrer Rechte, und deshalb von fast herbem Karakter. Zwar ist sie auch Königin und Gemahlin des Zeus, jedoch an Gewalt und Macht ihm nicht gewachsen, Ehrfurcht gebietend vielmehr durch den Ernst der Weiblichkeit als durch wirkliche Kraft: also ein Musterbild erhabenster Würdigkeit und reinster Frauenschönheit. Als den Aufsteller und Begründer dieser Idealbildung haben wir mit gutem Recht

Polyklet anzusehn, jenen nächst Pheidias gepriesensten Meister des ganzen Alterthums, den man den meisten Zeugnissen zufolge ein ausschliessliches Streben nach der reinsten, von Uebermaas der Kraft wie von Weichlichkeit gleich entfernten Schönheit beizulegen hat. (Vergl. die Erörtrungen *Heinrich Brunns* in seiner *Gesch. der griech. Künstler I.* 210 ff.) Am Entschiedensten findet man die Züge junonischer Göttlichkeit in zwei Kolossalköpfen ausgeprägt, deren einer sich zu Rom, der andre zu Neapel befindet. Jener berühmte im Hauptsaal der Villa Ludovisi erschien unserm Göthe, dem grossen Wolfgang, „wie ein Gesang Homers“, und in der That werden griechisches Maas und griechische Schönheit selten so vernehmlich zur Seele reden, als es durch dieses riesige Haupt der Göttin geschieht. Der andre kolossische Kopf, in der Tiberiushalle der Neapler Studj, gibt in schöner frühgriechischer Arbeit einen ältern strengern Typus kund, welchem zur vollen Majestät noch die Anmuth fehlt. Dies ist noch die homerische, erbarmungslose Hera (wovon ein gemilderter Nachklang auch in der borghesischen Junostatue zu erkennen), während aus jener eine königliche Milde hervorblickt. Die göttliche Anmuth der Ludovisischen liegt wesentlich in der Linie des Mundes und in den nächstliegenden Wangentheilen, sowie in den nur mäsig grossen, mild umrandeten Augen. (Das einzige Leiden an Juno Ludovisi ist die Restauration der Nasenspitze.) Am Herahaupt zu Neapel lässt uns der strenge Griechenstil seine Härte und Schärfe zumal im starken Vorsprung der Augenränder fühlen. Die Unterlippe tritt etwas vor, der Mund ist geöffnet. Die Haare sind streifenweis wie bronzemäsig geführt und auf des Hauptes Mitte fast glatt; hinten enden sie in einen Knauf. Auch ohne die Stirnkrone würden die grossartigen Züge dieses Altmeisterwerks die Mitherrscherin des Zeus erkennen lassen. — Der Ludovisischen finden wir in den Sonetten *Wilhelms v. Humboldt* die Verse gewidmet:

Du lebtest nie, hast nie dich aufgeschwungen
Zum Göttersitz, bist niemals ihm entstiegen;
Im Marmor ewig deine Lippen schwiegen,
Aus Künstlers Fantasie bist du entsprungen.

Doch hast du eignes Wesen dir errungen,
Das ruht in deinen stillen Götterzügen,
Und keine Macht der Zeit kann es besiegen,
Da tief es ist in Menschenbrust gedrungen.

Juno Pronuba (die Ehestiftende). Prachtreiche Statue derselben, vermuthetes Nachbild des praxitelischen Marmorkolosses zu Platää, in der Rotunde des Vatikans. [Nach ihrem Auffinder die Barberinische Juno genannt.] Das Haupt geschmückt mit der halbmondförmig aufsteigenden Stirnkrone, welche den ständigen Schmuck der Juno bildet. (Abbild in Piranesi's Statuenwerke 16., in Visconti's Pioclementino I. 2. und in Pistolesi's Vatikanwerke V. 109.) Andres statuarisches Nachbild eines berühmten bestzeitigen Vorbildes der Ehegöttin, aus den Ruinen einer sabinischen Villa bei Monte Calvi, in der Antikensamml. der Villa Borghese. „In den Zügen des Antlitzes“, schreibt Em. Braun, „herrscht bei tiefem Ernst und feierlicher Stimmung eine gewisse Milde und süsse Hingebung vor. Man würde versucht sein, sie für die Göttin der Liebe selbst zu halten, unterschiede sie sich von dieser nicht durch die Stetigkeit und Würde ihres Karakters. Denn in dem Augenblick, wo die Empfindung hervorbrechen möchte und das leibliche Dasein seine Rechte zu fordern scheint, erinnert sie sich des Sittengesetzes, und das Gefühl der Pflicht ist mächtiger in ihr als jede Wonne des Augenblicks.“ Vergl. *Ruinen und Museen Roms*, 528 f.

Isis. Fast junonisch herrlich der prächtige Kolossalkopf im Hauptsaale der Villa Borghese. Eine mehr jungfräuliche Isis ist in dem reizenden Köpfchen gegeben, das sich im Büstenzimmer des Vatikans befindet und statt des Lotos ein Lokkenbund über der Stirn zeigt. Sehr schöne statuarische Isis aus später Zeit im Museo des Kapitols, ihres Kostümlichen wegen abgebildet im Art. „Gewandung.“

Kolossale Pallas von Velletri, Tempelbild aus parischem Marmor, im Louvre. Völlig ruhig, etwas gesenkten Hauptes, die Rechte wahrscheinlich auf die Lanze gestützt, in der Linken eine Opferschale haltend, steht die Göttin in ernster Würde und Majestät da. Ernst, ja Strenge, aber eine völlig leidenschaftlose, aus dem Bewusstsein eigener sieghafter Kraft und der Berechtigung verehrt zu werden entsprungene, liegt in dem kräftig gebildeten Antlitz, von welchem das Haar in einfacher Weise, nicht straff, aber auch nicht in dichten Lokkenmassen unter dem hohen korinthischen Visirhelme zurückgestrichen ist und hinten, durch ein Band zusammengehalten, lose auf den Nacken herunterfällt. Das Urbild für diese

Minerva Veliterna ist kein vorfeidiassisches, mag aber auf einen Schüler des grossen Meisters, etwa auf Alkamenes oder Argorakritos, zurückzuführen sein.

Pallasbüste aus Villa Albani, in der Glyptothek zu München. Eine mit der Veliterner übereinstimmende Pallas. Von demselben Karakter des Ernstes und der Strenge wie jene tempelbildliche, ist diese ursprünglich statuarische, jetzt büstliche hingegen in der Arbeit vorzüglicher. Um die Schönheit des Kopfes zu geniessen, muss man denselben hoch aufgestellt denken, denn die scharfen Formen der Nase, der Augenlide, der Lippen, sind auf Fernsicht berechnet, welche erreicht war, als das Werk noch unzertrümmert als etwa 10füssige Statue auf etwa 4′ hoher Base dastand. Die Stirn, obwol zum Theil bedeckt durch die Backenlaschen des emporgehobnen Helmes, erscheint hoch gebildet, klar gewölbt, nach unten über den Brauen weniger vorspringend als es bei Herabildern der Fall ist. So bezeichnet Athena's Stirn mehr die Denkerin, während die nach unten mächtiger gebildete, breitere und minder hohe Herastirn mehr den Eindruck der Willensstärke macht. Die Brauen Athena's ziehen sich in ziemlich flachem Bogen scharf nach der Nasenwurzel hin und machen so den Eindruck grösserer Beweglichkeit bei seelischer Bewegung der Göttin, als der höher geschwungene Brauenbogen bei Afrodite. Die Augen, nicht so weit wie bei Hera geöffnet, unterscheiden sich vom schmalgezogenen Augenoval der Afrodite durch grössere Wölbung vom Innerwinkel aus, wodurch ihnen der Karakter des lieblichen Blicks genommen, der des scharfen und festen gegeben ist. Die verhältnissmäsig lange Nase, anhebend mit breitem Rücken, steigt völlig grad herab; sie besonders ist es, welche Kraft in die Fysiognomie bringt, während die wenig vollen Wangen, der scharfgeschnittene Mund und das starke etwas eckige Kinn ihr den Karakter der Strenge und des vorwiegenden Ernstes verleihen. Die schmucklose Haartracht, auf welche der Helm passt, vollendet den Eindruck der Grossheit und der Richtung auf das Erhabene bei einer Göttin, welche auf Schmückung keine Zeit verwenden kann, da sie die Kämpfe der Helden zu leiten, das Wirken der Staatsmänner zu regeln, die Schöpfungen der Künstler zu überwachen hat.

Kolossalbüste der Pallas im Landsdownhouse. Im Karakter jener von Velletri. Höchst edel. Neu sind daran die halbe Nase und Stückchen des Mundes und Ohrs, wie alles vom Halse abwärts.

Pallas Athena mit widderköpfigem Helmschmuck, Büste im Louvre. Wesentlich von den Köpfen der Tempelpalladien verschieden. Jene blickten mit einer leisen Neigung gradaus, wogegen dieses Haupt schon durch die Wendung nach links sich viel individueller gibt. Alle Formen sind hier voller, die Augen weiter geöffnet und stärker gewölbt, den Blick in die Ferne weitend, der Mund fester geschlossen, auf stärkere Gemüthsbewegung deutend, das Kinn voll und kräftig vorspringend, das Antlitz überhaupt anziehend durch den Ausdruck des Wolgemuthen, womit sich die sieggewohnte, siegesgewisse Göttin der Kämpfe ankündigt.

Athena mit Löwenhelm, Statue in Villa Albani, ausgezeichnet durch den Ausdruck und Karakter des Kopfes. Voll edeln Selbstvertrauens blickt diese formenblühende Pallas um sich, in Haltung und Mienen die frohe Genugthuung aussprechend, womit sie auf vollbrachte Thaten zurückblickt. Der Typus des Ideals ist von einer Freiheit und einer fast naturalistischen Frische, wie wir derselben kaum anderswo begegnen. Auch die Haarmassen sind nicht wie sonst meist zierlich geordnet, sondern leicht gekräuselt und von kräftigem Wuchs. Was aber dies Göttinbild vor allen andern Pallasbildern bemerkenswerth macht, das ist die Bildung des Helms in Form eines Löwenhaupts. Offenbar ist hier die Schutzgöttin der Helden in naivem Freundschaftsverhältniss zu ihrem Hauptheiden, dem Herakles, gedacht. Sie trägt diese seltne Behelmung zu Ehren des göttlichen Heros, in heitrer Theilnahme an seinen Grossthaten.

Kolossalbüste der Roma, früher in Villa Borghese, jetzt im Louvre. Das Ideal der Roma hält die Mitte zwischen dem der Athena und dem Amazonentypus; die strenge Jungfräulichkeit der Pallas ist hier in einen mehr mannweiblichen Typus umgewandelt, der weniger göttliche Ruhe und Ueberlegenheit, vielmehr nach aussen tretende Thatkraft zeigt. Indess steht grade diese Marmorbüste der Roma den Pallasbüsten am nächsten; sie theilt den palladischen Ernst in dem etwas gesenkten Gesichte und trägt alle wesentlich palladischen Züge. Verschieden ist das Haar gebildet, das hier in einem Kranze kurzer Lokken das Antlitz umgibt und sich hinten in einem Haarbeutel zusammenfasst. Am Helme ist beidseit die Wölfin mit einem der Zwillinge reliefirt.

Artemis (*Diana*). Standbild griechischen Marmors im Apollsaale der Glyptothek zu München. Das schöne Haupt ist mit einer aus Rehböckchen und Kande-

läberchen zusammengesetzten Krone geschmückt. Das Haar gemahnt an den Kopfputz der äginetischen Pallas. Das Hinterhaupt ist von einem Schleier (Kalyptron) verhüllt, welcher den Köcher auf dem Rücken bedeckt und fast bis zu den Knöcheln herabwallt.

Artemisstatue aus Palazzo Colonna im Berliner Museo. Der Kopf dieser nach aller Wahrscheinlichkeit praxitelischen Artemisbildung, welche weit über der vielgepriesenen Artemis von Versailles steht, heisst der schönste unter allen von dieser Göttin erhaltenen. Es ist in der That schwer, seiner Schönheit mit Worten nah zu kommen. Nicht eine Seite der Artemis, das ganze tiefsinnige Wesen der Lebens- und Todesgöttin steht vor uns. Mit der Anmuth der Jungfrau vereint sich der Ernst der hinraffenden Göttin. Ihre Mienen sind von keiner Leidenschaft, von keiner Regung des Gefühls bewegt; kalt ist der Ausdruck und streng, dass man ausrufen möchte:

O Gott! aus diesen Zügen spricht kein Herz.

Die Lippen der Artemis von Versailles hebt der Unmuth, wodurch sie sich uns näher rückt, weil eine Eigenschaft unsers eigenen Wesens uns begegnet; das Haupt des vatikanischen Apollo ist oben heiter wie der glanzvolle Olymp, während unten am Mund sich die Wolken des Unmuths sammeln, wodurch wir Leidenschaft und Erregung fühlen; aber vergebens spähen wir in der Artemis Colonna ein Theilchen unsers Selbst wiederzufinden. Fast dass sie uns zurückstiesse wie ein kalt Gorgonenhaupt, wenn sie uns nicht fesselte durch die unsägliche Anmuth, die wie das sprüchwörtliche Gold an hefästischen Gebilden ihre Züge umfliesst. Schlank ist die Gestalt wie die Jägerin auf des Taygetos Höhen, aber ernst schaut sie wie die Richterin der Kallisto; sanft ist ihr Pfeil, aber todbringend. Fast schneidend empfindet man an dieser Statue die Wirkung des griechischen Profils, die erhöht wird durch die Kälte des Ausdrucks. Den Blick der Göttin reizt kein Gegenstand; ziellos in die Ferne gerichtet, lässt er uns ein Wesen fühlen, das still dahinwandelt wie die Nothwendigkeit des Todes. Ed. Gerhard nennt diese Statue „ächt griechisch gedacht"; sie ist nicht geboren im Rausch eines begeisterten Augenblicks, gleich dem vatikanischen Apollo, der schön ist wie der Gedanke eines Dichters; sein Künstler war entzückt von der Schönheit des Gottes, wogegen der Künstler dieser Artemis seine Gottheit gläubig empfunden hat. Geht man ein in die Einzelheiten des Kopfes, so muss auffallen, wie treffend alle Bemerke der Alten über praxitelische Köpfe auf ihn anwendbar sind. Er ist von schöner runder Form, wie die der Niobiden, wie ihn auch Lukian an der Knidischen Venus bewundert haben mag, von der er den Kopf entlehnt in seinen „Bildern." Das Haar erhebt sich über der Stirn mit grösserer Fülle als an den Töchtern der Niobe, und beschreibt einen schönen Bogen über der graden Linie des Profils. Ohne Schärfe ist der Augenknochen, das Gewölbe des offenen weithinschauenden Auges. Seine zartgeschwungene Linie erinnert an das *ὀφρύων τὸ εὔγραμμον*, welches Lukian lobt an der Knidierin. Als das Schönste aber preist Ed. Gerhard mit Recht die dünnen, überaus zarten und feinen Lippen; er gedenkt dabei des Wortes des Petronius: *osculum, quale Praxiteles habere Dianam credidit.* Sie sind nicht schmeichelnd wie die Lippen der Peitho, sondern ernster anmuthend, wie sie der ewig jungfräulichen Göttin gebühren. Vergl. *Ed. Gerhard: Berlins antike Bildw.* S. 45. *K. Friederichs: Praxiteles etc.* S. 99 ff. Abbild dieser Artemis mit geschlossenem Köcher bei *Otfr. Müller: Denkm. d. a. K. II.* 16, 167. Ein weit besseres als dies etwas vierschrötig gerathene ist das kürzlich von Lödel gestochene Abbild zu vorgenannter Abhandlung von *K. Friederichs.* Lödels Blatt gibt die Statue von der rechten Seite wieder, von der sie gesehen sein will.

Afrodite. Altkunstzeitige Statue aus hymettischem Marmor im Inkunabelnsaale der Glyptothek zu München. In dem anmuthenden Gesicht tritt zwar das „schöne Profil" hervor, doch bemerkt man noch die etwas breiten Wangen und das vortretende Kinn, wie sie sich stärker an der äginetischen Pallas finden. Auch scheint der Kopf im Verhältniss zur Figur noch etwas zu gross behandelt.

Melische Afrodite oder *Venus von Milo*, hochkunstzeitige Marmorstatue im Louvre. Aufgefunden auf der Insel Milo im Jahr 1820. Nach aller Wahrscheinlichkeit eine Arbeit aus der Schule des Skopas. Diese ungemein grossartig, ernst und edel aufgefasste, nur von den Hüften abwärts bekleidete Liebgöttin stellt sich uns als die des sichern Sieges Stolzbewusste dar. Im Antlitz des erhobenen Hauptes feiern geistige Würde und edle Sinnlichkeit ihre Vermählung. Der Mund, in welchem das Gefühl sieghaften Stolzes am meisten sich ausdrückt, zählt durch seine von Bestimmtheit durchdrungene Formenfülle zu den schönsten Münden, die uns in überkommenen Hauptbildungen der Antike erhalten sind. Die Augen hingegen haben schon sehr entschieden den sinnlichen Ausdruck des Sehnsuchtvollen und Schmach-

tenden, jenes Hygron, das besonders durch Heraufziehen der untern Augenlide erzeugt wird und bei spätern Venusbildungen so stark vorhandenist. Die Augenknochen sind hier nicht von der sonst so häufigen schneidenden Schärfe; sie sind vielmehr sehr weich gehalten, besonders nach den äussern Seiten hin. Das Haar ist, zumal in seinem Ansatz am Fleisch, ungleich breiter und freier behandelt als in den Werken feidiassischer Zeit; ungewöhnlich klein und zierlich die Ohren. Die seltne Erhaltung der Epidermis, die weiche und klare Textur und der warmgelbliche Ton des parischen Marmors erhöhen ungemein den hinreissenden Eindruck dieses Afroditenhaupts. Glücklicherweise ist der Kopf der 6′ 3″ hohen Statue nie vom Rumpfe getrennt gewesen, sodass man hier ganz die ursprüngliche, so karakteristische Bewegung desselben und die edle unverletzte Bildung des Halses hat. Beschädigt war der Vordertheil der Nase, dessen Restauration (in Gips) zu scharf und spitz ausgefallen ist. Vergl. *Waagen: Kunstwerke in Paris,* 108 ff.

Afroditenbüste parischen Marmors, aus der Ruinenstätte von Kumä, in der Glyptothek zu München. (Nr. 111 im Bacchussaale.) Grandios gearbeiteter, aber sehr verletzter und durch die Erdsäure fleckig gewordner Kopf, in den Formen erinnernd ans Haupt der Niobe, in Stil und Behandlung an die Miloische Venus. Der Afroditentypus ist hier noch erhabener und jugendlicher als bei der Miloischen gegeben, sodass man wol sagen darf, in diesem Kolossalkopf sei ein Werk der besten Griechenzeit übrig. Nur mit Wehmuth kann man seiner Schädigungen gedenken. Neu sind: der Obertheil des Schädels, die Nasenspitze, ein Stück des linken Ohrs, ein Theil der Oberlippe, die ganze Unterlippe, die am Nacken herabfallenden Lokken und die Brüste.

Gewandlüpfende Göttin (Mutter-Afrodite oder sogenannte *Venus genitrix*). In der Statuengallerie zu Holkham die Preiswürdigste aller ähnlichen Darstellungen der als Stammmutter des Römervolkes verehrten Venus. Daſs Haupt höchst edeln und keuschen Karakters, das Haar nach älterer Weise im Einzelnen noch bindfädig behandelt, jedoch schon auf freiere Art in zierlichen Partien abgetheilt. (Eine gewisse gesunde, dabei doch feine Fülle der Formen und das ganz anliegende oder in engen Parallelfalten flatternde Gewand deuten auf ein Vorbild aus schönster Zeit der Hellenenkunst.)

Venus genitrix. Stark geflickte Statue in Villa Borghese. Auch an dieser theils schwachen theils verwaschnen Nachbildungen eines berühmten Afroditenbildes restet noch etwas von der erhabenen Grazie des Urbildes. Ihren Höhepunkt erreicht die Anmuth, die sich auf das Reinste in jeder Bewegung der Gestalt ausspricht, in dem sanft verneigten Kopfe, dessen Züge so seelenvoll sind, als ächte Weiblichkeit gedacht werden kann. Die süsse Hingebung des Weibes offenbart sich hier mit einem Zauber, der um so unwiderstehlicher wird, je weniger er von körperlichen Reizen seinen Ausgang nimmt und das sinnliche Auge berührt. (Abbild in Nilby's *Mon. scelti* 15. und in Em. Brauns Vorschule 73.)

Venus victrix. Statue im Louvre, aus der Zeit des Hadrian. Dem Kopfe liegt jenes afroditisches Vorbild zugrunde, in welchem der eigentliche Liebreiz zu höchstem Ausdruck gekommen. Bewundernswerth ist das Weiche aller Formen, das Zärtliche der Augen und ganz besonders das Schmachtende des etwas geöffneten Mundes. Der übrige Körper ist nicht so würdig, um solchen Kopf zu tragen.

Arleser Venus im Louvre. Das Haupt, welchem Girardon eine neue Nase gegeben, zählt zu den edelsten, feinstgebildeten Afroditenköpfen, die im Statuenvorrathe überhaupt erhalten sind. Die vollendete Schönheit der feinen jugendlichen Formen erscheint wie von holder Träumerei umspielt. In den leichtgeöffneten Lippen des wunderschönen Mundes liegt die höchste Lieblichkeit und trotz dem Ernste, der den ganzen Ausdruck beherrscht, doch die Anlage zum bezauberndsten Lächeln. Auch kann das Oval des Gesichts, der Umriss im Ganzen, nicht schöner gedacht werden. Das schmal geöffnete Auge zeigt den schmachtenden feuchten Blick ohne eine Spur jener Lüsternheit, wodurch sich die sogen. Mediceische bezeichnet; vielmehr veredelt sich dieser Blick zu zärtlicher Schwärmerei. Die Neigung und Wendung des Hauptes nach links gibt der Göttin ein individuelles Motiv; wahrscheinlich blickte sie auf den in ihrer Hand zu vermuthenden Helm des Ares, doch ungedenk ihrer Sieghaftigkeit, vielmehr rein versunken ins Mysterium ihres Wesens, der Liebe. Im zierlich, doch ungekünstelt zurückgestrichenen Haar trägt die Göttin ein doppeltes Band, dessen gefransete Enden leicht auf die Schultern niederfallen.

Koische Venus, eine zum Bad sich Vorbereitende (praxitelisches Motiv). Kleine Statue in der Inschriftenhalle der Florenzer Uffizj, hier *Venus Urania* genannt. Die erhaltnen Theile des Köpfchens von einem Reiz, der an die Psyche von Capua erinnert.

Mediceische Venus in der Uffizientribune zu **Florenz**, Werk eines Kleomenes, Sohnes des Apollodoros aus Athen. In dieser weltbekannten Statue, die uns noch einen Begriff gibt von der Praxitelischen Knidierin, erscheint Afrodite ihrer frühern uranischen Sfäre entrückt und in eine mehr hetärische gezogen. Eine merkwürdige, von einzelnen Schönheiten mehrer Musterwerke griechischer Kunst handelnde Stelle bei Lukian (*imag.* 4.) empfiehlt den Künstern: *von ihr* (es ist von der Knidierin die Rede) *möge zu dem gewünschten Musterbilde nur der Kopf genommen werden, da sich von dem übrigen Körper wegen der Nacktheit kein Gebrauch machen lässt. Die Theile um Haar und Stirn und die schöne Zeichnung der Brauen bilde man wie Praxiteles, und ebenso befolge man in Darstellung des Feuchten sowie des hellen Glanzes und der Freundlichkeit der Augen dasselbe Vorbild... Das Alter aber, nach welchem Maase soll es wol angenommen werden? Grade wie bei der Knidierin. Und darum richte man sich auch hierin nach Praxiteles.* — Bei der Epigonin der Knidierin, wie wir die Mediceische nennen dürfen, sagt das gehobene Antlitz allein noch die höhere Göttin an. Ihr Mund ist, sowie es Lukian an andrer Stelle von der Tempelstatue zu Knidos angibt, ein wenig wie zu leisem Lächeln geöffnet. An den Augen, deren unteres Lid etwas hinaufgezogen ist, erkennt man jenes Hygron, das Schmachtende, schwärmerisch Sehnsuchtvolle. (Winckelmanns W. IV. S. 202.) Am Kinn ist ein Grübchen, das sonst, nach Winckelmanns Erinnrung, den höhern Götteridealen fehlt; überhaupt ist der untre Theil des Gesichts auch etwas schmal gehalten, wobei man nicht vergessen darf, dass die rechte Seite des Kinns beschädigt war und dieser ganze Theil von moderner Hand etwas überarbeitet und abgearbeitet worden ist. Sehr verglättet und mit affektirt hergestellten Armen und Händen, gestattet die Statue kein unbedingtes Urtheil mehr. Durch die moderne Hand, die an der Mediceischen medicinirt hat, dürfte die Nymfe im Kinn verstärkt sein. Ueberdies fehlt die sonstige Vergoldung der Haare und das Ohrgehänge, nebst der farbigen Füllung der Augen.

Sogenannte **Psyche**, gefunden bei dem Amfitheater von **Capua**, in der Marmorsammlung der Neapler Studj. Restender Oberleib einer Nymfengestalt aus parischem Marmor, von einer Süssigkeit der Bildung, die jeden Betrachtenden fesseln muss. Ein Theil des Kopfes leider fehlend. (***Millingen**: ancient uned. monuments I. pl.* 3. ***Gerhard**: antike Bildw. I.* 62. 1.) Millingen sagt von dieser fragmentarischen Statue: „sie vereinigt in seltnem Grade grosse Wahrheit in der Naturnachahmung mit dem höchsten Grade idealischer Schönheit. Das Gesicht ist insbesondre bewundernswerth; die Züge höchst regelmäsig und harmonisch, mit einem Hauche jugendlicher Unschuld und Reinheit; die Haltung edel und würdig, dabei ein gewisser Anflug von Melancholie, der einen Ausdruck von Zärtlichkeit und Gefühl gibt und den besondern Reiz sittlicher Vorzüglichkeit hat. Vielleicht steht es nicht in der Macht der Einbildung, einen Begriff ausgesuchterer weiblicher Schönheit zu bilden, noch kann ein besseres Muster zur Betrachtung und Aufmerksamkeit den Künstlern geboten werden. Die erhaltnen Theile sind gleich vollkommen und auf den ersten Blick wie vom Leben abgeformt.“ Die Bedeutung der Statue bleibt unausgemacht; der seitlich geneigte Kopf besagt wehmüthig heitern liebevollen Anblick eines zweiten Gegenstands.

Melpomene, die tragische Muse. Kolossalstatue pentelischen Marmors im **Louvre**. Eine wunderbar grossartigen Eindruck machende Musenbildung, welche stark an die Hochkunstzeit des **Skopas** mahnt. Erhabener Ernst und jene äussere Ruhe, welche der ächten Begeistrung eigenist, sprechen aus den grossen edeln Zügen des Antlitzes, dessen Strenge durch schöne Fülle des Ovals und aller Formen gemildert wird. Diese Statue ächt griechischen Gepräges, an welcher die Arbeit sehr kräftig und scharf und die Haarbehandlung durch Vertiefungen höchst stilgemäs erscheint, hat einst, wie es wahrscheinlich, im Theater des Pompejus, später in der päpstlichen Cancellaria gestanden. — Aus späterer Kunstzeit ist wichtig die statuarische Melpomene im Musensaale des **Vatikans** (eins der sieben Musenbilder, die bei den Ausgrabungen in der vermutheten Villa Cassiana zutagegekommen). Ernst und mit dem Hochgefühl glorreicher Erfüllung des Erdenberufes schaut die tragische Muse festen Blickes vor sich hin, gleichsam jeden herausfordernd, der es ihr gleichzuthun wagen möchte. Ihr Haupthaar, das langezeit keine Scheere berührt hat, fällt tief in die Stirn herein und bedeckt den Nacken mit gelösten Lokken. Reiche Weinlaubbekränzung gibt dem Kopf ein volles und mächtiges Aussehn und erinnert gleichzeitig an den geheimnissvollen bacchischen Kult, durch welchen die tragische Muse zu Weihe und Bedeutung gekommen.

Polymnia (Polyhymnia), die Muse des vielstimmigen Chorgesangs. Statue im vatikanischen Musensaale, ein prachtreiches schönheitstralendes Werk, wie die

übrigen sechs Musen daselbst wahrscheinlich Nachbildung nach Philiskos, von welchem Meister eine Statuenreihe der neun Musen in der prachtbaulichen Halle der Octavia stand. Rosenbekränzten Hauptes lauscht Polymnia voll süsser Andacht dem Saitenspiele Apolls, mit ihren Blicken gleichsam an seinem Munde hangend. (Der Kopf ward an der Statue, wenn auch als aufgesetzter, gefunden. Abbild bei *Visconti: Mus. Pio-Clem. I. pl.* 24. Ferner bei *Clarac: Musée etc. III. pl.* 527. *n.* 1092. *A.*)

Terpsichore in schöner Kitharödengewandstatue im Musenzimmer der Neapler Studj. Pentelischer Marmor. Das kurze und glattgestreifte Haar des nach allem Anschein ächten Kopfes rechtfertigt die angenommene Benennung. Einfaches Stirnband schmückt diesen Musenkopf.

Mnemosynenstatue aus dem Herkulaner Theater, im Musenzimmer der Studj zu Neapel. Die edlen, etwas breiten Züge des Kopfes (an dem nur die Nase neu) schliessen die Annahme eines Bildnisses nicht aus, ja die Furchen des hinterwärts kurzen Haares sprechen dafür.

Medusenkopf, genannt *Medusa Rondanini*, marmornes Hochrelief in der Münchner Glyptothek. Nachdem die ältere Griechenkunst das Gorgonenhaupt immer fratzenhaft, oft mit ausgestreckter Zunge gebildet, hat die spätere ihrem Schönheitstreben gemäs das Schreckliche in den Ausdruck des Innern gelegt und die Züge in den reinsten Formen behandelt. In diesem schönen Antlitz wohnt keine Seele, kein menschliches Gefühl; eine Regung der Wollust streitet in diesen Zügen mit Hohn und kaltem Trübsinn und erstirbt im erstarrenden Schmerz des Todes. Die Kunst des Marmorarbeiters hat sich an den scharf bezeichneten und dennoch äusserst zarten, weichen und lebendigen Formen dieses Hauptes in solcher Feinheit und Vollendung bewährt, dass man ihn mit einem schöngeschnittenen Edelstein vergleichen kann. Die Erhaltung ist vollkommen bis auf die Ergänzungen an der Nasenspitze und einer der Nüstern, an den Köpfen und äussersten Schweifen der Schlangen und wenigen Theilen der Haare.

Paniska. Kleine Statue in Villa Albani, seltnes Beispiel reizender Ausbildung thiermenschlicher Weiblichkeit. Es ist ein ziegenfüssiges Mädchen, das die Doppelflöte mit naiver Selbstgefälligkeit bläst. Ihre ganze Seele ist Ohr für die lieblichen Töne, die sich ihren sanftschwellenden Lippen entschwingen. Das Gesicht durchaus faunenartig, doch Satyrohren, Ziegenhörner und struppige Haartheile in organischem Wechselverband mit jedem Zuge des die lustvollste Unschuld ausprägenden Angesichts. (Abbild dieses poesiegebornen Gebildes bei Clarac, pl. 727. 1732.)

Ino Leukothea, Statue aus parischem Marmor, sonst in Villa Albani, jetzt in der Glyptothek zu München. Das Antlitz eins der schönsten und ausdruckvollsten, die uns in Hellenenwerken erhalten sind. Entsprechend dem Namen der „weissen Göttin“, unterscheidet es sich durch grössere Weisse und Glätte von den Haaren, die ehemals einen Firniss oder eine Art Bemalung gehabt haben mögen. In dem Bande, das die gescheitelten schöngelokkten Haare umgibt, meinte Winckelmann die Binde oder das Kredemnon zu sehen, welches Leukothea bei Homer dem Odysseus reicht. [Odyssee V. 333 ff.] Die Ohren der vergötterten Tochter des Kadmos und der Harmonia sind durchbohrt und haben wahrscheinlich goldene Ohrringe getragen.

Aethra im Theseusrelief der Villa Albani. Durch den Schleier als jungfräuliche Gemahlin bezeichnet. Die Figur wahrhaft grossartig und schön gedacht; ihr Ausdruck eine zarte Mischung tiefen Wonnegefühls und unaussprechlichen Wehs. Abbild bei *Zoëga: Bassirilievi I.* 48.

Schlafende Ariadne in der Statuengallerie des vatikanischen Museums. Hätte das Antlitz dieser weltberühmten Ruhgestalt nicht an mehren entscheidenden Stellen stark gelitten, so würde die Schönheit, welche sich auf demselben offenbart, eine staunenerregende sein. Gegenwärtig will sie aufgesucht sein. Der Ausdruck des Schlafes zeugt von einem tiefen Verständniss des fysiologischen Vorganges, demzufolge sich der animalische Körper auf eine uns unbegreifliche Weise verjüngt. Dem Marmorwerk hat Göthe in seinen römischen Elegien die Verse gewidmet:

Diese Formen wie gross! wie edel gewendet die Glieder!
Schlief Ariadne so schön, Theseus du konntest entfliehn?
Diesen Lippen ein einziger Kuss — o Theseus, nun scheide!
Blick' ihr ins Auge, sie wacht! — ewig nun hält sie dich fest.

Marmorkopf der Ariadne im Museo Capitolino. Dieser durch seltene Schönheit ausgezeichnete Kopf würde in besagter Sammlung weit bedeutsamer hervortreten, wär' er nicht durch hässliche Restaurationen entstellt. Bei näherer Be-

trachtung enthüllt sich uns der feierlich erhaben gestimmte Karakter, den dieser Marmor birgt. Durch die Efeubekränzung ankündigt sich eine bacchische Weiblichkeit. Die Begeistrung, welche die Züge athmen, lässt diesen sterblichen Leib als das Gefäss einer überschwänglichen Idee erscheinen, die dasselbe gleichsam bis zum Rande füllt und noch überquillt. Wären die Einsatzaugen erhalten, so würde sich dieses überwältigende Besitzergreifen des Geistes noch herrlicher und mächtiger offenbaren. Der Adel des Ausdrucks, der nicht sowol auf formeller Schönheit als auf jener Steigerung der Hingebung beruht, die mit unmittelbarer Gottesnähe endet, lässt nicht an eine gemeine Thyrsusträgerin denken, sondern an die Auserlesnen, welche als ächt bacchisch Begeisterte ins griechische Sprüchwort übergegangen waren. Die Sinnlichkeit hat hier dem Rausche des Uebersinnlichen widerstandlos platzgemacht. Es scheint nichts mehr vorhanden, was sie an die Erde fesselt, — ihr Leib ist ätherischer Verklärung nah. Bemessen wir den Grad dieser Verklärung und vergleichen wir diese Gestalt mit so vielen andern Bildungen und Schildrungen bacchischen Frauenwesens, so können wir uns kaum der Annahme entziehen, hier die höchste bacchische Weiblichkeit zu erblicken, welche Dionysos selbst sich zur Gemahlin erkoren. Vergl. *Em. Braun: Ruinen u. Museen Roms, p.* 195 ff. Dass Etliche aus der neuern Forschergilde in diesem Ariadnenkopfe einen ganz jugendlichen Dionysos zu erkennen glaubten, soll wenigstens nicht verschwiegen werden.

Rasende Mänade. Bildwerk am Piedestal der Arleser Venus im Pariser Musée. Das gänzliche Besessensein vom Gotte, das heilige Rasen konnte nicht ausgelassener, aber auch nicht reizvoller gegeben werden, als es in dieser Figur geschehen, die gar sehr geeignet ist, eine Vorstellung von der berühmten Mänade des Skopas zu wecken. Das aufgelöste Haar wallt von dem rückgeworfnen Kopfe herab, die Rechte schwingt den Thyrsus und die Linke hält die Hälfte eines in der bacchischen Wuth zerrissenen Hirschkalbes. Die herrliche Schilderung des Euripides in seinen Bacchen ist in dieser Flattergewandfigur ins Leben getreten, auch insofern, als der Ausdruck des Kopfes durchaus nichts Lüsternes hat, sondern einzig das Gotterfülltsein ausspricht. Nur die Nase der Mänas ist neu.

Verwundete Amazone, Marmorstatue im Louvre. In ihrer obern Hälfte aus pentelischem Marmor ist diese schöne Figur wahrscheinlich Nachbild jener „Verwundeten" des Meisters Kresilas, welche einst zu Efesus bewundert ward. Die Auffassung der Gesichtsformen ist gross, der Ausdruck edel. Die Behandlung des Haars und der Fleischtheile beweist, dass diese Nachbildung aus sehr guter Zeit (wahrscheinlich aus der Epoche der Nachfolger Alexanders) stammt. Am Haupt der vom Gürtel abwärts ergänzten Statue ist nur die Nase neu.

Sogenannnte Hispania, weit eher eine Hesperia, Kolossalkopf in Hochrelief aus der Diadochenepoche, pentelischen Marmors, im Pariser Musée (früher in Villa Borghese). Ganz von vorn genommener Kopf, der durch seine edeln weichen Formen und durch das wunderschön ausgeführte überreiche, ringsum wallende, mit Trauben und Oelzweigen bekränzte Haar eine höchst poetische Wirkung macht. Behandlung und Formengefühl erinnern an syrakusische Münzen. Der Mund hat den Ausdruck des Singens, was zu den Hesperiden stimmt, welchen die Dichter (Hesiod, Euripides, Apollonios u. A.) die Gabe lieblichen Gesanges beilegen. Leider hat sich auch an diesem Prachtkopf die Restauration versündigt, auf deren Rechnung die Nase samt Wurzel und das Kinn kommen.

Weiblicher Idealkopf von sehr edlem Ausdruck, aufgesetzt auf eine Bekleidung von dunkelfarbigem Kalksinter, in der Dresdner Antikensammlung. Aus Palazzo Chigi. Früher ganz grundlos „Berenike" genannt. (Abbild auf Taf. 56 im Beckerschen Augusteum.)

Heroinenkopf parischen Marmors im Louvre. Haupt von schmerzhaftem Ausdruck. Durch die Grossheit und den reinen Adel der Formen auf die hohe Epoche des Skopas hinweisend. (Vergl. *Waagen: Kunstw. in Paris,* 116.)

Niobe, nach Anselm Feuerbachs schönem Wort die *Mater dolorosa* der Antike, Hauptgestalt eines hochberühmten, wahrscheinlich für Aufstellung im Freien berechneten Gruppenwerks, das man bald auf Skopas', bald auf Praxiteles' Rechnung bringt, jedoch nicht in allen Figuren (denn die vorhandnen sind nur verschiedne mehr oder minder späte excerpt- und stückweise Bearbeitungen) noch nachzuweisen vermag. Statue der Mutter, die mit der jüngsten Tochter gruppemacht, in den Uffizien zu Florenz. Kolossalkopf der Niobe im Museo des Kapitols. Das überaus grossartige Motiv der Mutter vereinigt die höchste Gewalt des Momentanen mit der grössten Schönheit der Darstellung; sie flieht, schützt im Fliehen und fleht.

Niobiden. Töchter und Söhne in den Uffizien zu Florenz. (Die grösste Tochter; der jüngste Sohn; der bergan flüchtende Sohn; der rettende Sohn, eine Schwester schützend.) Ein fliehender Sohn und eine niedersinkende Tochter im Vatikan (daselbst auch die eilende Tochter, doch ohne Kopf). Ein fallender und ein knieender Sohn und zwei Töchter, deren eine zur gegeisselten Psyche gemodelt worden, im Museo des Kapitols. Mutter und Töchter, soweit ihre Köpfe ächt, haben eine grossartig reife Schöne, welche sich der siegreichen, auch wol der knidischen Afrodite nähert; selbst die jugendlichsten Töchterköpfe zeigen einen matronalen Anflug, wovon man sich leicht durch Vergleichung mit der mediceischen Venus überzeugen kann; es ist das frühere Schönheitsideal der griechischen Kunst überhaupt, welches sich zu erkennen gibt. Die Söhne sind gemäsigt athletisch gebildet und ihr Gesichtstypus steht zu dem des Hermes in ähnlichem Verhältniss wie der mehrer jugendlicher Athleten, abgesehn von dem zum Theil meisterhaft mit wenigen Zügen gegebnen Ausdruck des Moments. (Vergl. Jakob Burckhardts Bemerkungen in dessen Cicerone, S. 504 ff.)

II. Halbidealbildungen.

Antinous. — Bei dem vergötterten Liebling des Hadrian, dem „letzten Gotte des Alterthums“, hatte die Plastik die kritische Aufgabe, ein Bildniss naturstrotzenden Lebens unter Festhaltung der Lebensähnlichkeit ins Idealische zu erheben. „Züge und Gestalt eigneten sich mehr dazu als der geistige Ausdruck; es ist eine volle reiche Bildung, breitwölbig in Stirn und Brust, mit üppigem Munde und Nacken. Der Ausdruck aber, so schön er oft in Augen und Mund zu jugendlicher Trauer verklärt ist, behält auch bisweilen etwas Böses und fast Grausames.“ So der treffende Ausspruch Jakob Burckhardts.

Kolossalkopf korallitischen Marmors im Louvre. In Italien der *Antinoo Mondragone* genannt, weil er lange in der borghesischen Villa Mondragone bei Frascati bewahrt worden. Zu den sehr edel und gross aufgefassten Formen mit einem leisen und feinen Ausdruck von Melancholie gesellt sich hier eine Zartheit und Glätte der Vollendung wie bei einem Kamëo. Trotzdem aber macht der Kopf, auch abgesehn von den hohlen Augen, die ursprünglich durch Edelsteine näher ausgedrückt waren, den Eindruck der Todtheit und Starrheit. An den Haaren ist auch mehr die Arbeit als die manierirte Anordnung zu bewundern. (Ursprünglich waren auf dem Scheitel ein Pinienapfel und an der durch die Haare geschlungenen Ranke Trauben und Weinlaub aus andern Stoffen angefügt.) Abbild bei *Bouillon: Musée T. II. pl.* 82, *b.* Danach bei *Ottfr. Müller: Denkm. I. n.* 388.

Kolossalkopf aus Hadrians tiburtinischer Villa in der Rotunde des Vatikans. Die vollen Formen des bithynischen Jünglings, das sanft geringelte Haupthaar und jener wundersam liebliche Zug melancholischen Ernstes treten uns aus diesem tausendfältig wiederholten Bildniss nicht ohne eine gewisse Originalität entgegen. Der Kaiser scheint diese Büste seines Lieblings, der sich für ihn den unterirdischen Göttern geopfert, aus weiter Ferne nach Tibur versetzt zu haben; hier kam sie folge der Ausgrabungen des Grafen Fede 1790 zum Vorschein, und zwar zeigte sich der Marmor nach innen ausgehölt, was offenbar ein Verfahren zur Erleichtrung des Transportes kundgab.

Antinous Bacchus. Kolossalstatue im Lateran, früher eine Hauptzierde im Palazzo Braschi. Dies prachtvolle Standbild des als junger Dionysos dargestellten Bithyniers, stammend aus Hadrians pränestinischer Villa, gibt nach allem Anschein das vollendetste Bildniss, das wir vom vergötterten Jüngling besitzen. Jeder einzelne Zug des Antlitzes ist mit einer Schärfe wiedergegeben, welche die Schönheit des Gesammtausdrucks zuweilen sogar zu benachtheilen droht. So deutlich sich aber zeigt, dass der Meister sich streng an die Naturwahrheit gehalten, so tritt doch nicht minder hervor, dass er jenes Dämonische, wodurch der wunderbar geartete Jüngling für Kaiser Hadrian und viele andre Zeitgenossen so anziehend gewesen, zu Ausdruck zu bringen gesucht hat. Die technische Vollendung dieses statuarischen Werks (das im nackten Oberkörper samt dem Haupt in schönster Heilheit sich erhalten) ist für die betreffende Zeit eine sicherlich staunenswerthe; besonderntheils lässt sich das schon an der fleissigen und doch keineswegs geistlosen Ausführung der Haarmassen bemessen. Die Lotosblume, welche (wie man nach vorhandner Vertiefung geschlossen) die Stirn bekrönte, ist die einzige Erneuung am ganzen Haupt. [Abbild bei *Guattani: Mon. Ined.* 1805, *tav. II. Levezow: Antinous* 1808, 7. 8.]

III. Lebengegriffne Edelbildungen.

Athleten. — Nach Jakob Burckhardts treffender Bemerkung sind alle Athleten griechischer Bildung vom Geschlechte des Hermes, des Schützers der Ringschulen. Der in der Regel kleine Kopf mit kurzem Haar sitzt frei und schön auf dem Nacken: der Ausdruck ist ernst und sanft und klingt sehr deutlich an den hermeischen an. — Nach gesetzlicher Vorschrift durften die gymnischen Gestalten nicht überlebensgross dargestellt werden, denn die Grenze der Lebensgrösse sollte diese Bildungen nach dem Leben von den in der Regel grössern Gestaltungen der Heroen unterscheiden. Auf die freiern Darstellungen folgten sehr allmälig eigentliche Bildnissungen der Athleten, jene *statuae iconicae*, mit welchen man, erst nach Lysistratos' Zeit, dreimalige Sieger beehrte.

Der jugendliche Athlet, Büste aus parischem Marmor, im Inkunabelnsaale der Glyptothek zu München. Schöner Kopf von ächtgriechischer Bildung, etwas ähnelnd dem jungen Athleten im Museo Capitolino, der für ein Werk aus der Entwicklungszeit oder zweiten Epoche der Griechenkunst gehalten wird. Um die Haare trägt er ein Band ohne Schleife oder vielleicht einen Metallring (Ampyx).

Athletenbüste parischen Marmors im Louvre, soweit sie erhalten ein ächtes Werk aus der Kunstepoche zwischen Pheidias und Praxiteles. Feinste Naturbeobachtung paart sich hier mit edelstem Stile. Der Mund von seltner Schöne und Bestimmtheit der Ränder; die sehr schöne Nase mit besonders tief gehölten Löchern: die Stirnflächen von zarter individueller Nüançirung; die ganze Arbeit von wunderbarer Schärfe und Eleganz. (*Waagen: Kunstw. in Paris*, 117.)

Erzbüste des Athleten, aus Villa Albani, in der Münchner Glyptothek. Jugendlich anmuthender, ächtgriechisch geformter Kopf von strenger Ausführung, aus schönster Blütezeit der Hellenenkunst. Das Haupt ist mit der Binde umgeben, welche die Sieger in den Kampfspielen trugen. Die Hohlaugen waren ursprünglich mit Silber oder Steinen ausgefüllt. Die Lippen haben noch starke Vergoldung. (Stich bei Piroli: *Mus. Nap.* 4. 74.)

Junger Diskushalter, 5' 6" hohe Statue von sehr guter Arbeit und ausgezeichneter Erhaltung, in der Dresdner Glyptothek (früher im Palazzo Chigi). Am Kopfe nur neue Nase. Abbild im Beckerschen Augusteo, auf Taf. 88.

Betender Knabe, Erzstatue im Museo Berlins, in welcher Visconti ein Werk des Bedas, eines Zeitgenossen des Lysipp, erkennen wollte. Das liebliche Antlitz dieses Knaben (wol veredeltes Porträt eines jungen Siegers in irgendeinem palästrischen Spiele) ist freudig zur Gottheit emporgewandt und als so andachtvolles eins der seltensten Angesichte, welchen wir in antiken Bildungen begegnen. [*Levezow: de juvenis adorantis signo.* 1808. *Musée Franç. IV.* 4. 12. *Bouillon: Musée des Ant. II.* 19.]

Dornzieher. Erzstatue im Museo des Kapitols. Marmorwiederholungen in verschiednen Sammlungen. Der Kopf bewundernswerth im Ausdruck aufmerksamster Bedachtsamkeit.

Klug wie der klügliche Arzt der sich selbst hilft, ziehst du behutsam,
Lieblicher Knabe, den Dorn aus dem verwundeten Fuss.

Die jugendliche Frau, Büste aus pentelischem Marmor, im Apollsaale der Glyptothek zu München. Kopf von sehr schönen, reingriechischen Formen. Das einfache reihenweis gelegte Haar hinten in einen Knoten zusammengebunden. Der überaus lieblichen Ausführung zufolge ein Werk aus der besten Zeit hellenischer Kunst.

Frauenkopf griechischen Marmors ebendaselbst (im Niobidensaale). Jugendliches Gesicht mit gescheitelten Haaren, über welche ein breites, einfach und geschmackvoll gefaltetes Kopftuch gebunden ist. Diese Kopfbedeckung (wahrscheinlich die sogen. Schleuder, Sfendone) ist dieselbe, die bei weiblichen Figuren im bacchischen Gefolge vorkommt.

Weibliche Büste lunensischen Marmors ebendaselbst (im Niobidensaale). Anmuthender Jugendkopf, abwärts sehend, mit einfach gescheitelten, hinten in Knoten gebundnen Haaren und durchbohrten Ohren.

Astragalizusa (Knöchelspielerin), statuarisches Werk in der Antikensammlung Berlins. Mädchen von unübertrefflichem Ausdruck naiver Fröhlichkeit. (Ed. Gerhard: Berlins antike Bildw. Nr. 59.) Aehnliches zu Boden sitzendes, würfelnd gedachtes Mädchen unter den antiken Statuen zu Dresden. Der Kopf mit reichen Haarflechten. (Abbild im Beckerschen Augusteo, auf Taf. 106.)

IV. Hauptbildungen des Bildnissbereichs. Theils ausgedachte Karakterköpfe, theils wirkliche Bildnissköpfe.

A. *Ebenbilder berühmter Hellenen.*

Homer. — Von selbst versteht sich, dass man vom Vater der hellenischen Poesie wie von andern sagengeschichtlichen Personen der Vorzeiten des Griechenvolks kein Ebenbild nach dem Leben, nur auf Imagination der Bildner weit spätrer Kulturperioden beruhende Hauptbildungen und Gestaltungen zu gewärtigen hat. In solchen mit Hilfe der Fantasie geschaffenen Bildnissen in mehr oder minder bestimmter Volkserinnrung Fortlebender tritt aber eben am Klarsten zutage, welche Denkmächtigkeit das Kunstvermögen jenes in jedem Sinne so zu nennenden Bildungsvolkes unterstützt hat. Einer der schönsten Köpfe des blinden Sängers ist der auf neuen Hermenschaft gesetzte unter Nr. 324 in der Marmorsammlung der Neapler Studj. Das einzige uns bekannte Werk aber, wo die unverkennbaren Züge des mit der gewöhnlichen Stirnbinde geschmückten Angesichts zugleich mit der Figur des Sängers erscheinen, ist jene wolgearbeitete und wolerhaltne Statue, die man im Atlaszimmer genannter Studj sieht. (Stich in Gargiulo's Sammlung.) *Ich gestehe*, so lautet das Ciceronenwort Jakob Burckhardts, *dass mir gar nichts eine höhere Idee von der griechischen Skulptur gibt, als dass sie diese Züge erhalten und dargestellt hat. Ein blinder Dichter und Sänger, mehr war nicht gegeben. Und die Kunst legte in Stirn und Wangen des Greises dieses göttliche geistige Ringen, diese Anstrengung voll Ahnung und dabei den vollen Ausdruck des Friedens, welchen die Blinden geniessen! An der Büste von Neapel ist jeder Meiselschlag Geist und wunderbares Leben.*

Aesop. Verstümmelte Statue in Villa Albani, einen konzentrirten Idealtypus des geistvollen Buckligen, des fabelhaften Fabulisten gebend. Abbild bei *Visconti: Iconogr. grecque I.* 12. Ferner in den *Monum. dell' Instituto III.* 14.

Hesiod (dichtend im 9. Jahrh. vor Kristus). Von dem berühmten Dichterbilde, welches zu Delfi stand, scheint noch ein Nachbild vorhanden zu sein in der lebensvollen Statue eines ehrwürdigen Greises, die man unter Nr. 89 im Braccio nuovo des Vatikans antrifft. (Abbild bei Pistolesi: *il Vaticano illustrato IV.* 23. 1.) Die Verwandtschaft mit Homer ist augenfällig, aber bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass der Geist, von dem diese Gestalt erfüllt ist, vom homerischen etwas wesentlich Verschiedenes hat. Unwillkürlich wird man an den zweiten Vater der Griechenpoesie, an den didaktischen Frühpoeten Hesiod erinnert. Das Hausväterliche seines ganzen Wesens weist auf den tiefsinnigen Verfasser der Tagwerke hin, und die Grossartigkeit seiner Stimmung und seines Karakters macht uns mit dem filosofischen Dichter bekannt, der im Verein mit Homer den Hellenen eine feste Anschauung jener Götterwesen verschafft hat, durch welche die Nation vorzugsweise ihre geistige Kläre gewonnen. Wir sehen den strebenden Sänger von Askra vor uns, den die Muse selbst abgemahnt, bei der Schildrung von Fels und Wald länger zu verweilen, und der die Naturpoesie auf die höchste Stufe erhoben hat, die sie im Alterthum erreichen konnte.

Alkaios (*Alcaeus*), der grosse Lyriker äolischer Zunge, Lesbischer Herkunft, blühend zu Ende des siebenten und im Beginn des sechsten Jahrh. vor Kr. Lebensvolle, früher Tyrtäos genannte Statue, wie die des Anakreon Fundstück der Ausgrabung von Monte Calvo, in Villa Borghese. Der Ausdruck des seitwärts aufschauenden Kopfes ein mächtiger, begeisterungsvoller, ganz ähnlich in der höchst karakteristischen Haltung dem Kopf auf der mitylenischen Münze, welche den Dichternamen beischriftlich enthält.

Epimenides, der priesterliche profetische Sänger von Knossos auf Kreta, im 6. Jahrh. vor Kr. Hermenbüste dieser sagengeschichtlichen Persönlichkeit im Musensaale des Vatikans. Ein schöner Kopf seltenster Art, der uns mit dem seligen Zustand des sich im leiblichen Schlafe abklärenden Geistes bekanntmacht. Er gibt die innere Erleuchtung kund, die nach dem Schweigen der Leidenschaften eintritt und sich näher noch bezeichnen lässt als jene verborgene Thätigkeit, welche die klarsten und glänzendsten Gedanken fördert. Das Haupthaar ist zusammengehalten durch die schmale Binde, welche ihn, den weisen und weissagenden Dichter, krönt. Die Stirnlokke, welche über diese Schnur hinweggeschlagen und darunter durchgesteckt ist, macht den Eindruck, als sei sie während langen Schlafes darüberhingewachsen, bei welcher Illusion auch der langgenährte Bart mitstimmt. (Abbild der Herme in Visconti's Pioclementino und in Pistolesi's Vatikanwerke.)

Aristomenes, der messenische Held, 685—668 vor Kr. Führer der Messenier im Freiheitskampfe gegen die Sparter. Eine bisher Phokion benannte Krie-

gerstatue im Vatikan (in der Sala della Biga) stellt höchst wahrscheinlich den messenischen Heros dar. Es ist ein beheimter, mit der Chlamys bekleideter Krieger so individuellen Karaktergepräges, dass jeder Zug der geist- und lebensvollen Ebenbildung uns die Geschichte und Schicksale eines Mannes zu verkünden scheint, den wir von Jugend auf aus alten Schildrungen zu kennen meinen. In dieser Gestalt kommt zu eminentem Ausdruck jene todesmuthige Entschlossenheit, welche die Ansprüche auf das Leben und seine Rechte nie und nimmer aufgibt. Alles aber an der Heldenfigur weist den Kenner antiker Männer ziemlich bestimmt auf Aristomenes hin, auf die schlichte Grösse jenes Vaterlandvertheidigers, der als Urbild des Epaminondas im Andenken der Griechen lebte. Vergl. die treffenden Bemerkungen Em. Brauns in dessen „Ruinen und Museen Roms", 458 f. Abbild bei Visconti: *Mus. Pio-Clem. II.* 43. Dann bei Pistolesi: *Vatic. illustr. VI.* 10. 1.

Pittakos, der vaterlandbefreiende Weise von Mitylene auf Lesbos, geb. um 648 vor Kr. Herme im Louvre, an welcher Nase und halbe Oberlippe leider neu sind. Ungemein ansprechend durch den edeln beredten Karakter. Die Arbeit guten Stils, doch mäsig ausgeführt.

Periander, der berühmte Kypselide, Alleinherrscher von Korinth, regierend 627—584 vor Kr. Herme im Musensaale des Vatikans. Das ist der Mann, dem die Uebung — alles war, der durch volle Herrschaft über sich selbst zur Beherrschung der Andern, ja zur Herrschaft über das Gemeinwesen gelangte. Der hervorstechende Adel seines Wesens, den er seiner hohen Geburt verdankte, liegt ausgeprägt in den schönen Formen dieses Antlitzes. — Thronbild Perianders in Villa Borghese. Die ganze Haltung des Körpers, die eigenthümlich bewegte Faltenmasse und die karakteristische Wendung des Kopfes veranschaulichen uns die wunderbare Thatkraft, womit der ebenso grossherzige als gestrenge und gewaltige Mann seinen Befehlen folgezugeben weiss. *Als poetische Schilderung eines politischen Karakters von dieser Bedeutung und von solchem ikonografischen Umfang ist diese Statue einzig, und keine andre eignet sich in gleicher Weise zur Begeistigung und Belebung der schlichten Erzählungen des Herodot.* (Vergl. Emil Braun: Ruinen und Museen Roms. 557 f.)

Der sogen. Periander im Atlaszimmer der Studj zu Neapel. Ein schöner Kopf von sinnigem Ausdruck. Auffallend ist das in lange Lokken gewundne, unter dem Kinn wie geknüpfte Barthaar. Die Haare des Hauptes sind in einzelnen kräftigen Strichen regelmäsig gezogen, reichlich ohne Massen, wie man es wol bei späten römischen Köpfen zu bemerken pflegt.

Solon (594 vor Kristus erster Archon von Athen, noch lebend 565). Fantasiebildniss in einer den Dargestellten benamenden Büste, die sich im Inschriftenkabinet der Florenzer Uffizien vorfindet.

Der Solon in den Studj zu Neapel, 2′ hohe Hermenbüste aus Grechetto. Vortrefflicher Kopf aus guter Zeit, auf eine moderne Büste gesetzt. Das krause Haar ist etwas flach gehalten, kräftiger der volle Bart. Nase und rechtes Ohr sind ergänzt.

Bias von Priene, Rechtsanwalt um 570 vor Kr., Zeitgenoss der Lyderkönige Alyattes und Krösos. Herme aus der Villa Hadriana im Musensaale des Vatikans. Finstrer Ausdruck des Gesichts, erläutert durch den beigesetzten Spruch: *die meisten Menschen sind schlecht!*

Peisistratos (gest. 528 vor Kristus). Vermuthetes Bildniss dieses Beherrschers Athens in der sogen. Periklesherme der Villa Albani. Die imposanten urkräftigen Züge dieser Hermenbüste zeigen allerdings mit dem vatikanischen Bildniss, das sich inschriftlich als perikleisches beglaubigt, eine gewisse Verwandtschaft. Inzwischen ergibt sich der Unterschied, dass diesen Kopf in Villa Albani eine viel grossartigere und ursprünglichere Behandlung auszeichnet. Man darf kühn behaupten, dass sich hier das älteste Porträt darbietet, von dem wir bis jetzt Kunde haben. Besonders mächtig ist der Ausdruck des Mundes. Auf den schwellenden Lippen scheint die Beredtsamkeit selbst zu thronen. Die Stirn ist hochgewölbt und das Haupt mit kurz gekräuseltem Haar bedeckt. Die ganze Erscheinung ist von einem Ernst erfüllt, den nichts aus der Fassung zu bringen vermag. Gegen die Annahme, dass dieses, in seiner Art einzige ikonografische Denkmal den Perikles darstelle, spricht nicht allein das Fehlen des Helmes, sondern auch der Umstand, dass hier nichts von jener eigenthümlichen Schädelbildung wahrzunehmen, welche den Komikern öfter zur Zielscheibe ihrer Spottpfeile gegen den Staatsmann gedient haben soll. Gedenkt man nun der auffälligen Aehnlichkeit, welche sich in Erscheinung und Wesen beider grossen Athener geschichtlich herausstellt, so wird man stark an die Möglichkeit denken müssen, dass uns in diesem Marmor ein Bildniss des sogenann-

ten Tyrannen von Athen, des mit Milde und Gerechtigkeit herrschenden Peisistratos überliefert sei.

Anakreon, der heitre Lyriker ionischen Geblüts, dessen Blüte mit dem Jahr 530 vor Kr. begann. Statue in Villa Borghese, einer an der Via Salara gelegnen Villa bei Monte Calvo entstammend. Dies Marmorbild der originellen Persönlichkeit, das dem Sängerbildniss auf Münzen von Teos nicht widerspricht, erinnert stark an die epigrammatischen Beschreibungen der Statue, welche dem Poeten des Weins und der Knabenliebe auf der Akropole Athens errichtet war. Es ist ganz der beschriebene von Jugendfeuer erfüllte Greis, ganz der wonnetrunkene Alte, welcher, lüsternen Blicks bei abgelebtem Leibe, leidenschaftlich in die Saiten greift, um seinen Bathyll oder seinen Megist zu besingen.

Pindar, der Hauptlyriker des Hellenenvolks, geb. um 520 vor Kr. im böotischen Theben. Gewiss im Büstenvorrathe, doch äusserst schwer nachzuweisen. Vorderhand mag die so benannte Büste im Museo Capitolino dafür gelten.

Aeschylos, der Vater der attischen Tragödie, lebend 525—456 vor Kr. Marmorkopf im Museo des Kapitols. Spätzeitiges, noch geistvoll behandeltes, doch mit dem Beischmack verhältnissmäsig neuerer Auffassung behaftetes Nachbild eines wahrscheinlich auf leibhaftiger Anschauung beruhenden Urbildes. Aus den scharfkantigen Formen des ernsten Antlitzes spricht die felsenfeste Willenskraft, welche gleichzeitig die Gabe des Adlers besitzt, sich hoch über das Alltagstreiben der gemeinen Wirklichkeit zu erheben. Sein Sinn ist mit gleicher Leidenschaft auf das Ideale gerichtet, wie er an den Gütern dieser Erde festhängt. Wenigstens ahnen lässt uns dieser Kopf die gewaltige Persönlichkeit, welche sich der tragischen Leier bemeisterte und doch auch auf Saiten der komischen alles vermochte. Abbild in den *Monumenti dell' Instituto archeologico, V.* 4.

Zeno der Eleat, der berühmte Dialektiker aus dem grossgriechischen Elea, lebend 500 vor Kr. Benamte Büste im Atlaszimmer der Neapler Studj. Das Gesicht (mit neuer Nase) lang gezogen; die Stirn kahl, runzlich und des ernsten scharfsinnigen Vertheidigers der xenofanisch-eleatischen Ansicht der Dinge würdig; das Haupthaar mäsig, der Bart reichlich. Abbild der Marmorbüste bei *Visconti: Icon. gr. XVII.* 5. 6.

Heraklit (lebend um 500 vor Kr.) und Demokrit (geboren 460 vor Kr.), jener der weinende, dieser der lachende Filosof genannt. Angezweifelte Büsten derselben unter den grossen Bronzen in den Studj Neapels. Der sogen. Demokrit ein höchst karakteristischer greiser Verstandeskopf, stirnmächtigen Oberhaupts, starken Schädelgewölbes. Klüglichen Auges blickt der starkbebartete Alte nieder, Erkenntniss schöpfend aus der sinnlichen Wahrnehmung eines Etwas, das seinem sonst grämlichen Gesicht die Gebärde des Lachens abzwingt. Es ist entweder die momentane Freudengebärde des Denkers, der eine neue Erkenntniss gewonnen, oder das Bitterlächeln eines das Eitle in Dingen der Welt bemessenden Weisen. Wenn diese Büste wirklich den Demokrit aus dem ionischen Abdera in Thrakien, den Vater der Atomistik, darstellt (was man nicht buchstäblich nach dem Leben, nur nach der Idee, die sich ein Filosofenbildner von ihm gemacht, verstehen dürfte), so hat den zügefeststellenden Bildner dabei die spätere sehr unglaubwürdige Sage geleitet, welche den weitgereisten Naturfilosofen von Abdera als einen beständig über die Thorheiten der Menschen Lachenden, wie den eremitischen Filosofen von Efesus als einen über sie Weinenden, bezeichnete. (Abbild auf folg. Seite.)

Miltiades, der Sieger von Marathon (29. Sept. 490 vor Kr.). Eine Herme pentelischen Marmors im Louvre, früher in Villa Albani, ist als Bildniss dieses löwenherzigen Athenerfeldherrn durch Visconti nachgewiesen. Ohne von sonderlich fleissiger Ausführung zu sein, verdient sie doch alle Beachtung durch ihren sehr edlen Stil. Am Nackenstücke des Helms ein wüthender Stier, der auf die marathonische Schlacht anspielt. Leider sind neu: ein Stück von Helm und Stirn, Nase und Oberlippe, Kinn und Bart. [Ist diese stark geflickte Herme vielleicht dieselbe, welche Fulvius Ursinus in besserm Zustande als beinschriftete gekannt und kundgegeben hat?]

Perikles (gest. 429 vor Kristus). Inschriftlich beglaubigte Hermenbüste im Musensaale des Vatikans. (Aus dem Cassianum.) Wären die geistvollen Gesichtsformen dieses grössten Atheners in ihrer ursprünglichen Reine und Grossheit auf uns gekommen, so würden wir den Anblick einer Erscheinung geniessen, wie sie der Menschheit in dieser Sfäre des Daseins kaum zum Zweitenmal geboten worden ist. Ein tiefer Denker, der in der Schule des Anaxagoras, des originellsten Filosofen des Alterthums, eine strenge Ausbildung empfangen, ein genialer, muthvoller, persönlich tapferer Heerführer, der gebildetste und begabteste Redner und ein



Der lachende Filosof.
(Nach einer rubensischen Zeichnung nach der Antike.)

Staatsmann, der das Höchste erzielt, was je in dieser Richtung angestrebt worden, finden sich in einer und derselben Person beieinander. Obwol alle diese hohen Eigenschaften sich mit ächt demokratischer Bescheidenheit eher verbergen als geltendmachen, wird man dennoch bei hingebender Betrachtung dieses Bildnisses die Spuren einer so vielseitigen Grösse herausfinden. Leider hat der Künstler, der diese bedeutungsvollen Züge einem alterthümlich streng behandelten Urbild entnommen, gar vieles durch falsches Streben nach Idealität des Ausdruckes verflacht und das ureigne Gepräge der ernsten Gesichtbildung theilweis ganz zerstört, theilweis ins Konventionelle gezogen. Sowie alles wahrhaft Grosse hat es sich indess unverwüstlich erwiesen; die spätzeitige, nicht getreu bleibende Nachbildung plastischer Formen aus der Zeit des Pheidias, diese freie Uebersetzung jener Lesezüge, die das Urbild geboten, lässt doch immerhin ahnen, was hinter der Maske zu suchen ist. In dieser ist noch genug von dem vorhanden, was begriffgeben kann von jener dämonischen Allgewalt, welcher des Xanthippos Sohn den treffenden Beinamen des „Olympischen" verdankt. Der Hochsinn und die mächtige Urtelskraft, die seine Handlungen leiteten, ankünden sich in der edeln Stirnbildung und den schön geschwungenen Augenbögen, während auf den kräftig gebildeten und doch so zart gestimmten Lippen die Beredsamkeit ihren Thron bereitet zu haben scheint. Von der Abnormität eines Meerzwiebelkops, den ihm die Komiker oktroyirten, ist gar nichts wahrzunehmen; jene nachredige Schädelbildung müsste doch, wenn sie kein Märchen wäre, trotz der Helmbedeckung noch deutlich genug hervortreten, ja schon in den Gesichtslinien angekündigt sein. Den einfachen Helmschmuck trägt er vollberech-

tigt als der grösste Feldherr seiner Zeit und als ein Staatsmann, der fast ununterbrochen unter den Waffen war. Durch die Plastik konnte er kaum karakteristischer vergegenwärtigt werden als mit dem Helm, der ihn, den Führer und Schirmer Athens, der grossen Schutzgöttin Athena auch äusserlich ähnlich erscheinen liess. (Abbild bei *Visconti: Mus. Pio-Clem. VI.* 29. Ferner bei *Pistolesi: il Vaticano illustrato V.* 96. 1.) Vergl. *Emil Braun* in den „Ruinen und Museen Roms", 405 ff. — Eine zweite benamte Büste, ebenfalls aus der tiburtinischen Villa des Cassius, findet man im British Museum aufgestellt. — Eine dritte wichtige Hermenbüste, von 2′ 3″ Höhe, gefunden zu Athen, erworben für München, wo sie im Heroensaale der Glyptothek steht, ist zwar unbeschriftet, aber jenen benamten Büsten aus dem Cassianum ähnlich genug, um als perikleische gelten zu dürfen. Inzwischen fällt hier das Haupthaar nicht wie an jenen in kurzgeschnittenen Lokken unter dem Helm hervor, sondern ist lang und nach alterthümlicher Art zierlich über die Schläfe zurückgeschlagen, wie man es ebenso an einer benamten oder benamt gewesnen Büste des Miltiades wahrnimmt. Demnach scheint es, dass die altattische oder ionische Sitte, langes Haupthaar zu tragen, noch zu Perikles' Zeiten herrschte und erst allmälig in der langen Waltensperiode dieses Staatsmannes abkam. Am hinaufgeschobenen Helme sind über den Ohren noch die Ansätze von Bändern bemerkbar, womit das Unterfutter desselben befestigt werden konnte. — Das Vorbild zu diesen Büsten gab ohne Zweifel die ikonische Statue, welche dem „Olympier Athens" auf der Akropolis gesetzt war. Kresilas von Kydonia war der Meister dieses Bildes, bei welchem Plinius bemerkt: „es sei an dieser Kunst (d. h. an dieser Art von Ebenbildung) zu bewundern, wie sie edle Männer noch edler mache."

Sofokles (lebend 497—406 vor Kr.). Marmorstatue von vorzüglicher Arbeit, aus einer alten Villa bei Terracina, im Lateranischen Museo. Hoch und frei aufgerichtet steht der göttliche Dichter in kunstherrlicher Gewandung da. Der Bart spielt voll und kraus um Kinn und Lippe; das Haupthaar fällt schlicht und sanft auf Stirn und Schläfe herab. Das Gesicht, mäsig nach oben gewendet, schaut frei und sicher in die Welt. Man sieht es dem grossen Poeten an, dass er die Schönheit liebte. Er ist dargestellt in der vollen Frische des noch jugendkräftigen Mannesalters. Das Ganze jedenfalls ein den Dichternamen verdienendes Porträt. [Abbild bei *Clarac: Musée de sculpt. V. pl.* 840.] Büste mit Inschrift im Museo Pio-Clementino; eine dieser ähnelnde von guter Arbeit auch in der Marmorsammlung der Neapler Studj. Kahle Stirn, gesenkter Blick, schmale gewölbte Augen und starke Backenknochen sind es, wodurch sich dies Bildniss karakteristisch macht.

Herodot v. Halikarnass (lebend 484—408 vor Kristus, gestorben auf seiner italischen Wanderfahrt). Spätes Fantasiebildniss in einer den Dargestellten benamenden Hermenbüste aus Grechetto im Atlaszimmer der Neapler Studj. Schöner und wolerhaltner Kopf von ernstem Karakter, länglichem, etwas gedrücktem Profile und langem getheilten Barte. Ein sehr erhaltner (nur neugenaster) Herodotkopf auch in der Dresdner Sammlung (aus Palazzo Chigi).

Herodot und Thukydides. Marmorne Doppelherme der beiden Geschichtschreiber unter Nr. 443 in der Tiberiushalle der Neapler Studj. Bedeutendes, den Eindruck der Zuverlässigkeit machendes Bildnisswerk.

Euripides, der Dritte der grossen Tragiker, lebend 480—407 vor Kr. Standbild von athletischer Mächtigkeit, aus Palazzo Giustiniani, im Braccio nuovo des Vatikans. Angesichts dieser derben Formen versteht man das Treffende des aristofanischen Witzwortes, welches den Liebling der attischen Bühne, diesen Tendenzpoeten der Tragik, als den Sohn einer verschmitzten Gemüsehändlerin bezeichnet. Abbild in *Gall. Giustiniani I.* 108, in Pistolesi's *Vatic. illustr. IV.* 17. 2, und in Nibby's *Mus. Chiaramonti II.* 23. — Gesicherte Büsten in verschiednen Sammlungen. Drei Köpfe, zwei von gewöhnlicher, einer von guter Arbeit, in der Marmorsammlung zu Neapel. Das Haar, dessen regelmäsige Länge den Euripidesköpfen ein fast altdeutsches Ansehn zu geben pflegt, ist an der einen dieser Hermen um das linke Ohr herumgezogen, während es an den beiden andern mähnenhaft beide Ohren verdeckt.

Sokrates (geb. 470 vor Kristus). Das Vorbild aller auf uns gekommenen Sokratesköpfe war ohne Zweifel die Lysippische Erzstatue, welche die Athener zur Sühne des am Weisen begangnen Justizmordes im Pompeion aufgestellt hatten. Eine Hermenbüste griechischen Marmors im Heroensaale der Müchner Gliptothek, aus der Samml. des Ritters Camuccini stammend, zeigt das Silengesicht des Weisen mit einem Ausdruck tiefen Ernstes. Mehre Büsten im Marmormuseo Neapels, am Werthvollsten die Hermenbüste unter Nr. 364, ein sorgsam gearbeiteter und bewundernswürdig heller Kopf, dessen Ausdruck sich durch Heiter-

keit auszeichnet. Die Haare stückweis gearbeitet und ziemlich kraus. Die Ohren kaum sichtbar und gar nicht ausgeführt; die Glatze geringer als sonst. Zuhöchst dürfte die Herme in Villa Albani zu stellen sein, über welche Emil Braun in den „Ruinen und Museen Roms“ mit den Worten berichtet: *Dieser lebensvolle Kopf ist mit dem Meisel aus dem Block, so zu sagen, herausgeschnitten. Eine Raspel scheint die Oberfläche des Marmors nicht berührt zu haben. Diese Behandlung thut grade bei einem solchen Karaktergebilde sehr gut. Jeder Zug sprüht von dem eigenthümlichen Geist, der sich diese wunderliche fysiognomisch-frenelogische Hülle geschaffen hat. Alle Leidenschaften haben auf den Zügen des missgestalten Antlitzes Spuren hinterlassen von einem unaustilgbaren Gepräge, gleichzeitig ist aber auch der Geist, der sich in dieser Schädelhöle eine Wohnung erbaut hat, zu einer so ausschliesslichen Oberherrschaft gelangt, dass jede Regung des Seelenlebens beschwichtigt erscheint. Der Gesichtsausdruck bietet daher eine Ruhe dar, die mit jenen silenesken Formen auf das Merkwürdigste kontrastirt.*

Hippokrates, das weltberühmte Haupt der antiken Heilkunde, lebend 460 bis 377 vor Kristus. Köpfe in Villa Albani, in der Inschriftenhalle der Florenzer Uffizj und im Heroensaale der Glyptothek zu München. Die lebens- und karaktervollen Züge genau stimmend mit dem koischen Münzbilde, das für den Vater der Heilwissenschaft durch volle Beischrift des Namens entscheiddet. [*Visconti: Iconogr. grecque pl.* 32.]

Alkibiades (450—404 vor Kr.). Die Person dieses durch ehrgeizigen Löwenmuth und weltmännische Gewandtheit in der Geschichte leuchtenden, nur im Moralpunkte schattenwerfenden Hellenen finden wir vergegenwärtigt in jener Statue im Saale der Biga des Vatikans, welche wahrscheinlich als eine Wiederholung der einst auf dem Comitium Roms errichteten zu betrachten ist. Erscheint hier barhaupt und vorgeneigten Körpers, nach aller Wahrscheinlichkeit in einem Moment gedacht wie jener bei Delion war, in welchem er — der Liebling und Kampfgenoss des Sokrates — seinem Lehrer das Leben rettete und für ihn mit dem seinen eintrat. Bezüglich der „eigenthümlichen Schönheit“, die ihm nachgerühmt wird, gibt uns diese Ebenbildung hinreichenden Wink. Sie scheint minder in harmonischer Formenentwicklung, vielmehr in jenem einnehmenden Wesen bestanden zu haben, wodurch er selbst die Feinde nicht blos zu bestechen sondern mit Vertrauen zu erfüllen wusste. Ziemlich vollständigen Begriff von seinen persönlichen Reizen gewährt die Büste in Villa Albani. Der Ausdruck dieses anziehenden Bildnisses ist besonders geistvoll und belebt. Man erkennt hier, wie die alkibiadischen Reize weniger auf ungetrübter Schöne als auf jenem eigenen Zauber beruhen, welcher durch leichte Gebrechen, wie das Lispeln bei begeistertem Vortrag, eher erhöht als geschmälert wird. — Für die alkibiadische Bedeutung jener Statue und dieser Büste gibt bestimmten Anhalt eine sehr rohe Herme im Musensaale des Vatikans, welche sonst in Villa Fonseca auf dem Coelius stand und durch unzweideutige, wiewol halb zerstörte Inschrift das Porträt beglaubigt.

Aristofanes, der geistsprühendste Komödiendichter des Alterthums, der „ungezogene Liebling der Grazien“, wie ihn Göthe genannt hat; aufgetreten 427, im vierten Jahre des peloponnesischen Kriegs, noch wirkend 388 vor Kr. Büste in der Inschriftenhalle der Florenzer Uffizj. Sehr verdorbenes Werk von flüchtiger Arbeit; trotz der griechischen Inschrift ein spätes Machwerk.

Sohn du der Mutter, du Spross des ungewissen Gewissen,
Luftiger Bürger, wie gar hast du den Gerber gegerbt!
Keinen hast du geschont, nicht den mächtigen Ritter im Schurzfell,
Nicht das wespige Volk, hüben und drüben in Krieg!
Selbst das Sofistengewölk durchfuhrst mit den Blitzen des Witzes,
Ach und den Fröschegesang euripideischen Chors!

Lysias, der Redner von Athen (lebend 458—378 vor Kristus). Alt beinschriftete Büste aus Grechetto im Atlaszimmer der Neapler Studj. Kopf von milden aber kräftigen Zügen, mit hoher kahler Stirn und starkem Barte. (Gestochen in Visconti's *Icon. gr.*) Herme von recht guter Arbeit in der Skulpturensammlung zu Holkham. (Nur Nasenspitze und Ohren neu.)

Platon (429—348 vor Kr.). Nach Vieler Dafürhalten verebenbildet diesen tiefsten Denker des Alterthums eine eherne Büste von äusserst schöner Arbeit in den Studj zu Neapel. Der Kopf ist von der Linken zur Rechten hingewandt, etwas niedergebeugt, und schaut so sinnend, aber zugleich wie redend, und zwar hoch begeistert redend, vor sich hin. Der Ausdruck ist ungemein ernst und geistvoll, wie einen von höherm Genius Erfüllten ankündend. Die Formen sind männlich, voll und kräftig, und zugleich jugendlich anmuthend und üppig, besonders der etwas wollüstig

geöffnete Mund mit seinen vollen Lippen, ob welchem ein zierlich geordneter Vollbart, zusammenfliessend mit dem der Backen und des Kinnes, sich herabkräuselt. Bei aller glänzenden Klarheit und Offenheit des Blicks, der wirklich etwas selig Heiteres hat, sind die Brauen doch ernst zusammengezogen, und fast scheint eine leise Schwermuth, eine sehnsüchtige Schwärmerei über den ernsten Formen zu schweben. Das Haupthaar ist sehr sorgfältig und geschmackvoll geordnet, ganz glatt gescheitelt und mit einem Stirnband gehalten, unter diesem an den Schläfen in zwei grosse volle Lokken vereinigt, die bis auf die halbe Backe herabfallen, im Nacken aber in einen Wulst, eine Art von Flechte, verschlungen, sodass man den schönen vollen Hals und Nacken sieht. (Vergl. *Erwin Speckters Briefe II.* 47. *Jakob Burckhardts Cicerone* 512. Letzter bemerkt: *das Vorhandene als Fragment einer Statue gedacht, wird man auf eine sitzende Stellung, einen aufgestützten linken, einen herabhängenden rechten Arm schliessen dürfen. In den persönlichen Formen aber lebt ein übermenschlicher Ausdruck der Ruhe und Geisteshoheit, wie der eines milden Herrschers. Der ungeheure Nacken, welcher göttlichen Bildungen entnommen scheint, fügt das Gefühl unwiderstehlicher Kraft hinzu. Das sehr schön alterthümlich gebildete Haupt- und Barthaar dagegen zeigt die Tracht einer bestimmten Zeit in möglichster Veredelung.*)

Isokrates, der berühmte Rhetor, des Sokrates hoher Verehrer und des Plato Freund von Kind auf (lebend 436—338 vor Kristus). Hermenbüste in Villa Albani, das einzige seine Züge bewahrende Bildniss, das auf uns gekommen und uns sein ganzes Wesen verständlich macht. Der scharfe Blick des schwachstimmigen und für öffentliches rednerisches Auftreten zu schüchternen Mannes spricht die ganze Feinbildung des Attikers aus; man sieht es ihm an, dass ihn die Natur gleichsam dazu geschaffen hatte, Andre in der Kunst zu unterweisen, dem Ausdruck ihrer Ideen die abgerundetste Fassung und die grösstmögliche Kraft zu verleihen. Abbild bei *Ennio Quirino Visconti: Iconogr. grecque I. XXVIII.* 1. 2.

Antisthenes, der Stifter der Kyniker (geb. zu Athen um 422 vor Kristus). Schöner Kopf im Atlaszimmer der Studj zu Neapel, mit dem strengen Ausdruck und dem langen ungepflegten Haare des Kynikers. Nase neu. Von den fast ganz überdeckten Ohren ist nur die untre Hälfte des rechten sichtbar. — Bedeutender noch die Hermenbüste im Musensaale des Vatikans, Nr. 507, Fundstück der Nachgrabungen auf dem Cassianum. Wild gelokktes Haupthaar und pflegeloser Bart karakterisiren den Bekenner der Armuth, dessen sich die Eitelkeit von einer andern Seite her bemächtigt und ihn auf das stolz werden lässt, was er selbst als den Ausgangspunkt der Demuth bezeichnet hatte. Auch diese Schwäche deutet dieser lebensvolle schöne Kopf an, dessen Bedeutung durch Inschrift auf dem Hermenschafte gesichert ist. Abbild in Visconti's Pioclementino, VI. 35, und in Pistolesi's Vatikanwerke, V. 91. 3.

Diogenes von Sinope (lebend 414—324 vor Kristus). Marmorstatuette in Villa Albani. Die Auffassung ziemlich nah verwandt jener des Aesopkarakters. Der berühmte filosofische Sonderling, der die kynische Lehre seinen Zeitgenossen durch sein Leben demonstrirte, tritt uns hier in hohem Greisenalter und so bedarflos, dass er ausser der Haut keine Hülle mehr besitzt, entgegen. Sein durch die Last der Jahre tief vorwärts gesenkter Kopf ist höchst lebendigen Ausdrucks; er lässt die Geistesschärfe wahrnehmen, womit der weltberühmte Kyniker alle Verhältnisse des sittlichen Daseins durchdringt und die Hohlheit derselben schonungslos aufdeckt. Abbild bei *Winckelmann: Mon. ined.* 172. Ferner bei *Visconti: Iconogr. grecque* 34. 35.

Aristoteles der Stagirit (lebend 384—322 vor Kristus). Sichergeltende Statue des Stifters der Peripatetiker in Palazzo Spada zu Rom. Der Unsterbliche durch seine Schriften, der überdies durch sein Lehrerverhältniss zu Alexander d. Gr. historische Figur macht, erscheint in dieser Ebenbildung horchend und nachdenkend, mit ungleichen Augen und scharfen, grämlichen, doch in frühern Jahren schöngewesenen Zügen. Obwol jeder Zug der Wirklichkeit festgehalten ist, hat doch der meisterliche, gewiss der Diadochenzeit angehörende Kunstvortrag eine gewisse Grossartigkeit in das Ganze gebracht, wodurch wir in so hohe Stimmung versetzt werden, dass wir in diesem dasitzenden Denker die ganze Grösse des Filosofen, der den Grund zu einer gänzlich veränderten Weltanschauung gelegt, auf das Lebhafteste durchempfinden. Abbild bei *Visconti: Iconogr. grecque I.* 20.

Theofrast (geb. zu Eresos auf Lesbos um 390 vor Kristus), des Plato und des Aristoteles Hörer, Nachfolger des Letztern als Haupt der peripatetischen Schule. Hermenbüste in Villa Albani. Dies einzig überbliebene Bildniss, wodurch uns die Persönlichkeit des redebegabten Filosofen und fruchtbaren Schriftstellers nahgerückt

wird, lässt in den fest ausgeprägten Zügen nicht nur den scharfsinnigen Beobachter der Erscheinungswelt, sondern auch den glücklichen Besitzer eines umfangreichen Wissens und den durch meisterlich klaren Vortrag anziehenden Lehrer erkennen. Abbild in Visconti's *Iconogr. grecque I. XXI.* 1. 2.

Demosthenes (lebend 384—322 vor Kristus). Hermenbüste im Musensaale des Vatikans, Nr. 505, und Marmorstatue im Braccio nuovo daselbst, Nr. 62. Gewinnen wir durch die Statue des grossen athenischen Redners (welche aus Villa Mondragone stammt und wahrscheinlich an der Stelle von Cicero's tuskulanischer Villa gefunden ward) eine Gesammtanschauung seiner imposanten Erscheinung, so werden wir dagegen durch die geistvolle Büste mit den ausdrucksvollen Zügen seines Antlitzes näher bis ins Einzelne bekannt. Die prachtvolle schöngegliederte Stirn stellt sich uns als das Gehäus eines nimmerrastenden Gedankenlebens dar, während die stark aufgelaufene Oberlippe das riesenkräftige Ringen bewundern lässt, kraft dessen er, der Natur zum Trotz, seinen Gedanken jene beredte Form zu geben vermochte, welche ewig unübertroffen bleibt. (Abbild der Büste in Visconti's Pioclementino und in Pistolesi's Vatikanwerke. Abbild der Statue bei Pistolesi und in Nibby's Museo Chiaramonti.) — Büste pentelischen Marmors, aus Villa Albani, im Louvre. Ein treffliches Werk, das von der Höhe zeugt, auf welcher die ebenbildende Kunst in der Blütenzeit der Lysippschule gestanden. Waagen in seinen „Kunstwerken zu Paris" bemerkt zu diesem Rednerbildniss: *Ernstes Nachdenken, Bewusstsein seiner übermächtigen Beredsamkeit sprechen sich auf das Lebendigste und Geistreichste aus. Dabei ist die Auffassung der Formen gross und doch selbst in den Ohren scharf individualisirt. Die meisterhafte Arbeit, besonders die Behandlung des Haars, beweist, dass dieses Werk dem Original gewiss sehr nahe steht.* Die Ergänzungen daran betreffen nur die Nasenspitze und ein Stück des Kinnes. — Herme pentelischen Marmors von 5′ 7″ Länge, gefunden in Roma vecchia, im Heroensaale der Glyptothek zu München. — Vorbild dieser Bildnisse war wol die von Polyeuktes geschaffene Erzstatue, welche dem grossen Redner auf der Agora Athens errichtet war. Ein in Herculanum gefundnes Erzbüstchen hat als beinschriftetes Werk zur Erkennung der übrigen Demosthenesbüsten geführt.

Aeschines, der schauspielerische Rhetor, Rival des Demosthenes, lebend 389—314 vor Kr. Inschriftlich beglaubigte Hermenbüste, aus der tiburtinischen Villa des Cassius, im Musensaale des Vatikans. Einen Aeschines wollen Einige auch im sogenannten Aristides erkennen, in jener vielbesprochnen Statue aus dem herkulanischen Theater, die in der Marmorsammlung der Studj steht.

Alexander der Grosse, 356—323 vor Kr. Büste im Museo des Kapitols. Abbild bei *Winckelmann* (*Mon. ined.* 175.) und bei *Righetti* (*Museo del Campidoglio I.* 7.). „Dieser geistvolle Kopf lässt eine ganz eigenthümliche Mischung von naturalistischer Porträtbildung und poetischer Verklärung wahrnehmen. Die Züge des grossen Alexander sind unverkennbar, sie sind bis in jene Einzelheiten hinein festgehalten, welche der Künstler eher zu verbergen als zur Schau zu stellen liebt: dann gibt es wiederum Momente, wo alle Porträtähnlichkeit zu verschwinden, wo sich unsern Blicken ein frei erfasstes Götterideal genüberzustellen scheint. Das mächtig aufsteigende Lokkenhaar erinnert an den Sohn des Zeus, als welchen der Begabteste und Genialste aller Herrscher sich gern begrüssen liess; die Schwäche der linken Seite, nach der sich sein Haupt unvermerkt hinsenkt, gibt nur allzudeutlich den sterblichen Menschen kund, dessen Gebrechlichkeit dem grossen Manne anhaftete. Dabei ist vor Allem der Siegeswonnetaumel zur Darstellung gebracht, von welchem der gewaltige Eroberer grade dann auf das Tyrannischste beherrscht wurde, wenn sein Uebermuth ihm das Gefühl der Göttergleichheit eingab." Vergl. *Em. Braun: Ruinen und Museen Roms* 211 f. — Herme pentelischen Marmors, 1779 zu Tivoli gefunden, seit 1805 im Louvre. Diesem einzigen Marmorbilde, das durch alte Inschrift als Alexanderbildniss beglaubigt ist, liegt nach aller Wahrscheinlichkeit ein reines Porträtwerk des Lysipp zugrunde. Trotz der Zerfressenheit der Epidermis erkennt man eine sehr scharfe und bestimmte Auffassung der Formen: auch sind die Augen und das zeusartig emporstrebende Haar von sehr gutem Stil. Ungleich weniger idealisirt als auf Münzen und anderwärts, ist der Kopf dennoch ein sehr edel gebildeter. Die Rückseite der Büste ist nur angelegt. Die Nase, ein Theil der Lippen und die Schultern sind neu. Visconti dürfte wol Recht behalten mit seiner Annahme, dass diese Herme nur etwa zweihundert Jahre nach Alexander zu Athen gearbeitet worden. — Statue aus parischem *marmo salino*, von 6′ 3″ Höhe, früher in Palazzo Rondanini zu Rom, jetzt im Heroensaale der Glyptothek zu München. Dies vortreffliche Standbild ward von Winckelmann als die einzige wahre Statue Alexanders betrachtet, indem er sogar die kleine bronzene Reiterfigur zu

Neapel für minder authentisch hielt. Die Aehnlichkeit des Kopfes mit der Herme im Louvre und mit dem Kolossalkopfe im Kapitol ist unbestreitbar, nur dass dieser statuarische in blühender Jugend, jene büstlichen mehr im männlichen Alter dargestellt sind. Die Haare steigen nach dem bei diesem Helden eigenthümlichen Wuchse über der Stirn aufwärts und fallen zu beiden Seiten in Lokken herab. Sie sind noch nicht von der Purpurbinde umgeben, welche, nach Justinus' Bericht, Alexander annahm, als er den Perserkönig überwunden hatte. Die Arbeit an der Figur, deren Verhältnisse genugsam die *statua iconica* kundgeben, ist reinsten Griechenstils (die Ergänzungen bekanntlich von Thorwaldsen). Eine kolossale Wiederholung findet man im Palazzo Altemps zu Rom. Die später zu Gabii gefundne unterlebensgrosse Statue des Helden ist mit der besprochnen im Schönheitspunkte in keinen Vergleich zu bringen.

Ptolemäos I., des Lagos Sohn, einer der Feldherrn Alexanders, der nach dem Tode des Eroberers die Statthalterschaft in Aegypten übernahm und nach Absterben des nachgebornen Alexandersohnes 311 vor Kr. die Autokratie über die Nillande erlangte. Die starkes Herrschergepräg tragenden Züge dieses makedonischen Heerfürsten, der als Beherrscher Aegyptens sich 305 v. Kr. den Königstitel und den Namen Soter beilegte, werden uns auf Münzen und Gemmen und vielleicht auch in Büsten bewahrt. Ein hochgeschnittner Prachtstein, der sogen. *Cameo Gonzaga* im Gemmenkabinet zu Petersburg, zeigt uns in klassisch scharfer Linienführung schönster diadochischer Kunstzeit die Herrscherzüge des ersten Lagiden in Verbindung mit dem Antlitz seiner ersten Gemahlin Eurydike. (Abbild bei Visconti: *Iconogr. grecque III. pl.* 12, aber unter der willkürlichen Benennung „Ptolemäos Philadel-



(*Ptolemäos I. Soter.*)

phos und Arsinoë.“ Danach mit berichtigter Benennung das Abbild bei Ottfr. Müller und der Holzschnitt in unserm Kunstlexikon, S. 350 des zweiten Bandes.) Taufbüsten in den Studj zu Neapel. Die Erzbüste unter den herkulanischen Bronzen, die man Ptolemäos benannt hat und von welcher wir nach Visconti (*Iconogr. gr. pl.* 52, *n.* 4.) das beifolgende Abbild geben, bietet jedenfalls einen sehr edeln Herrscherkopf, ein ächt hellenisches Haupt, das schon, abgesehn vom Diadem, durch den festen Ausblick der Augen und durch die Stirnwolke, zu welcher die Nasenlinie aufzieht, einen Gefürsteten ankündet. Wie dieser Erzkopf ist auch ein Marmorkopf in den Studj mehr nach dem struppigen, wie ineinandergeknüpften Haare, das vor die Stirnbinde heraussteht, als nach den anderweit bekannten Zügen mit dem Soternamen beehrt worden. Die Arbeit selbst ist eine gute, der Marmor ein wolerhaltner. Die Haare sind hier wie an vielen herkulanischen Köpfen mehr strich- als massen-

weis behandelt, ein Umstand, der solche Altkunstwerke oft im ersten Moment der Betrachtung wie neuer erscheinen lässt.

Demetrios Poliorketes (337—285 vor Kristus). Bekanntlich galt dieser städtebezwingende Sohn des Antigonos, den die bedrängten Hellenen zu ihrem Feldherrn erhoben und den nach Kassanders Tode die Makedonier als ihren König ausriefen, seiner Zeit als einer der schönsten Männer hellenischen Geblüts. Diese herrlichste und kriegerisch kühnste Persönlichkeit der Diadochenzeit, die in sich alle Kraft besass aber nicht aller Umstände herrward, um die Rolle eines zweiten Alexander durchzuführen, wird uns vergegenwärtigt durch eine Büste aus parischem Marmor, die im Antikenmuseum des Louvre sehr wichtige Nummer macht. Der höchst edle Kopf ist in solcher Grossheit aufgefasst, dass man ihn zu Götterverwandtschaft gediehen bezeichnen kann. So erscheint er in manchen Theilen dem Zeuskarakter, in andern dem herakleischen Karakter verwandt. Es muss bemerkt werden, dass an dieser Büste nur das Gesicht antik ist (von der Nase auch nur die Hälfte). Am Marmor zeigen sich Spuren röthlicher Färbung, womit ohne Zweifel der Fleischton angegeben gewesen. In den Haarresten noch die Spur von angefügtem Erzdiadem. — In ganzer Figur, vergöttlicht als neuer Dionysos mit gehörnter Stirn, erscheint er in einer herkulanischen Bronze, die wir im besondern Art. über diesen romantischen Karakter antiker Welt abbildlich gegeben haben.

Menander, * 342 vor Kr. zu Athen, der Hauptpoet der sogen. neuattischen Komödie. Sitzbild desselben in der Statuengallerie des Vatikans. Er erscheint in Stellung und Miene so fein filiströs, so ernst und gemüthlich, dass man ihm zutraut, je nach Umständen die Rolle des Buffone oder die der feingeistigen Macht übernehmen zu können. Wundersamerweise ist diese Marmorstatue wie die eines spätern Lustspieldichters, des Posidipp, welche beide wahrscheinlich aus den Thermen der Olympias stammen, dadurch so heil auf uns gekommen, weil dieses Komödistenpaar das ganze Mittelalter hindurch in der Kirche *San Lorenzo Panisperna* gestanden und Heiligenrolle gespielt hat. Wie sehr diesen talentvollen Spielgenossen, die ein Urjesuit durch anbefestete Heiligendisken rettete, durch die Fussküsse unzähliger Gläubigen gehuldigt worden, darauf weist noch die bronzene Ueberschuhung hin, wodurch man die Füsse vor Abnutzung zu schützen gesucht hat. Abbilder der nunmehrigen Ex-Heiligen bei *Visconti* (*Mus. Pio-Clem. III.* 16. 15.) und *Pistolesi* (*il Vatic. illustr. V.* 45. 1. 2.).

Epikur (342—270 vor Kristus). Sichere Ebenbildungen dieses potenzirten Demokrit in verschiednen Antikensammlungen. Hübsches Köpfchen unter den kleinen Bronzen im Museo Borbonico. Sehr vorzügliche Herme pentelischen Marmors, aus Villa Borghese, im Louvre. Wir begegnen in diesem edlen Gesicht den Zügen feiner Sinnlichkeit, wie sie dem Glückseligkeitslehrer und Lebensfilosofen entsprechen. Die Arbeit der Herme ist durchweg so stilgemäs wie fleissvoll; ganz besonders ist die Haarbehandlung zu rühmen. Ergänzt sind die Nase und ein Stück unter dem linken Auge. — Die innige Freundschaft, durch welche Epikur und Metrodor verbunden waren, hat die Doppelhermen hervorgerufen, die noch öfter im Hermenvorrathe vorkommen. Die berühmteste, welche diese Filosofen paart, ist jene beschriftete im Filosofenzimmer des Kapitols.

Zeno, das Haupt der Stoiker (circa 340—260 vor Kr. lebend). Büste im Musensaale des Vatikans, Nr. 500, merkwürdig durch die gestrengen, einen ganz reaktionären Geist kundgebenden Züge. Die Stirn eine tiefdurchfurchte, der Hals ein auffallend schiefer. Kurz das wahre Musterbild eines Freiheitsfressers. — Statue aus der Lanuvischen Villa des Antoninus Pius, im Museo des Kapitols. Der Kopf von unverkennbarer Aehnlichkeit mit der vatikanischen Büste, durch den schrägen Aufblick sowol wie durch den streng finsteren Ausdruck. Abbildungen bei Piranesi, Bottari und Righetti.

Aratos von Soli in Kilikien, der poetische Beschreiber der Sternenwelt, dichtend um 270 vor Kr. Glücklich ausgeführte und erhaltne Büste in der Marmorsammlung der Neapler Studj. Der Kopf ist seitwärts gewandt und gen Himmel gerichtet, wie man laut Sidonius einen sternkundigen Mann vorzustellen pflegte. Die Münzen aus Soli, dem spätern Pompeopolis, welche auf zwei Seiten die Berühmtheiten dieser Stadt, den Chrysippos und den Aratos, verebenbilden, geben hinreichenden Anhalt, die redestehende Büste als eine wirklich Arat bedeutende zu nehmen. Die Züge des Lehrdichters sind lebhaft, aber voll Tiefsinns. Sein Haar ist kurz und kraus. Befremdend ist nur die Bartlosigkeit, die nicht mit der Münze stimmt. Früher führte diese Büste (eine Arbeit aus Grechetto mit neuer Nase) den Titel des Horchers. Abbild bei *Visconti: Iconogr. grecque I.* 7.

Chrysippos der Stoiker (lebend circa 280—206 vor Kristus). Hermenbüste in

Villa **Albani**, das einzige bis jetzt bekannte Marmorporträt dieses Hauptverfechters der stoischen Lehrsätze, gesichert durch Vergleichung mit einem in Soli, seiner Vaterstadt, geprägten Münztypus. Die karaktervollen Züge des altergebeugten bebarteten Mannes lassen trotz der wankungslosen Ruhe, in welcher er ein unermessliches Gebiet historischen Wissens überschaut, jene dialektische Beweglichkeit und Schärfe des Geistes durchblicken, die diesem stolzen Filosofen nachgerühmt wird.

Apollonios von Tyana, der zu Kristi Zeit als Sittenlehrer und Weissager die Welt durchreisende Pythagoräer, welcher später durch den kristenfeindlichen Staatsmann Hierokles (Ende des 3. Jahrh. n. Kr.) in einer leider verlornen Schrift gradezu Kristo gegengestellt ward. Wir lernen die Züge dieses kappadokischen Wunderweisen durch eine Marmorbüste in den Studj Neapels kennen. Es ist ein heiterer Kopf mit langem Bart und breiter Stirnbinde. Lange Lokken fallen über die Schultern. Von sorgfältiger Arbeit; nur neugenast.

Apollodoros von Damask, der grosse Baumeister Trajans, der auch unter Hadrian fortwirkte, bis er infolge eines majestätverletzenden Urtheils über den eiteln architektspielenden Kaiser (129 nach Kr.) aus der Welt gemaasregelt ward. Marmorbüste, mit Namen am Sockel, im Romersaale der Münchner Glyptothek. Von dieser zwei Fuss vier Zoll hohen Büste (mit ergänzter Nase) eine Wiederholung im Museo des Kapitols, als unbekannt aufgeführt in Montagnani's „Museo Capitolino" I. 81.

Antinoos, der schöne Bithynier, Hadrians Reisebegleiter im Orient (130 nach Kr.), wo er bei Besa im Nil ertrank. **Treue** Bildnisse des schöngebildeten Jünglings mit dem melancholischen Zuge: im Pariser Musée, in der Münchner Glyptothek und andernorts. Die Büste unter Nr. 313 der Louvremarmors darf in der Arbeit bewundernswerth heissen. In der meisterlichen Ausbildung der einzelnen Haarlokken ist aber schon der Keim des naturalistischen und stilwidrigen Prinzips vorhanden, das unter Marc Aurel zur vollen Geltung gelangte. Dahin gehört auch das Angeben der Brauen. Dieser Kopf aus Marmor von Luna, bis auf etliche Lokken ganz erhalten, befand sich früher im Schlosse Ecouen. (Vergl. *Waagen: Kunstw. in Paris*, 148f.) Die schöne, 3′ 2″ hohe Büste bläulichen Marmors im Römersaale der Münchner Glyptothek macht mit dem einfach über Stirn geworfenen ungekräuselten Haar, wie es Antinoos gewöhnlich getragen zu haben scheint, den Eindruck ganz besondrer Lebentreue. (Leider hat dieser Kopf die alte Nase nicht mehr.) Wahren Porträtkopf trägt auch die berühmte 8′ hohe Statue aus Grechetto in den Studj Neapels. — Heroisirte Antinoosköpfe, die dem Vergötterten gelten, s. oben unter *Halbidealbildungen*.

Aelius Aristides, der sogen. Smyrnäer, berühmter Rhetor und Tourist der Kaiserzeit, der nach der Zerstörung Smyrna's durch Erdbeben (178 nach Kr.) all seine Beredsamkeit bei dem Kaiser aufwandte, um die Stadt wieder emporzubringen. Ein Nachbild des ehernen Sitzbildes, das ihm die dankbaren Smyrnäer errichteten, steht in der vatikanischen Bibliothek und zeigt uns die nach der Inschrift gesicherten Züge des Mannes, der den Marc Aurel mit den berühmten Worten begrüsste: *Wir gehören nicht zu den Plaudernden, sondern zu den tief Untersuchenden!* Der Ausdruck des Kopfes lässt zwar die Selbstgefälligkeit durchblicken, welche diesem Rhetor nachgesagt wird, aber auch die ungewöhnlichen Geistesgaben, von welchen die Aelischen Schriften das hinlänglichste Zeugniss geben. Abbild bei Visconti: *Iconogr. gr. I. XXXI.* 4. 5.

Aspasia, die weltberühmte Hetäre, die Egeria des grossen Perikles. Inschriftlich beglaubigte Hermenbüste im Musensaale des **Vatikans**. Auf den ersten Blick scheint dies Bildniss der hochgepriesnen Milesierin nicht viel mehr zu bieten als eine höchst oberflächliche Erinnrung and die äussere Erscheinung jener gewaltigen Frau, welche der Mittelpunkt des feinsten Geisterverkehrs der perikleischen Epoche Athens gewesen. Sie erscheint hier in vorgerückten Jahren verebenbildet, als matronales Wesen, das statt einnehmender Anmuth sittlichen Ernst zeigt und bei keiner Spur von Jugendreizen nur durch die tiefe Insichkehr anzieht. Ihr volles starkes Haar ist in radiirende Flechten gelegt und das Hinterhaupt bedeckt ein dichter Schleier. Sonst ist sie schmucklos. Nur mit Mühe entdeckt man unter den schon zerfahrenden Fleischmassen die schönen und edeln Grundformen des Antlitzes. Die Reize, welche sie nicht mehr besitzt, sind nicht blos ersetzt, sondern reich aufgewogen durch ein tiefinnerliches Seelenleben, welches in ihr zur mächtigsten Entfaltung gelangt ist. (Abbild bei *Visconti: Mus. Pio-Clem. VI.* 30. Ferner bei *Pistolesi: il Vatic. illustr. V.* 96. 3.)

Berenike, die erste geschichtliche dieses Namens, die Halbschwester des Ptolemäos Soter, erst Vermählte eines Philippos, dann Gemahlin (die vierte) des Halbbruders. Vermuthetes Ebenbild derselben in einer Erzbüste unter den herkulanischen Bronzen in den Studj zu **Neapel**. Es mag hier unerörtert bleiben, mit wie vielem Rechte dies Bildniss auf den Namen der ihrerzeit hochgeehrten Berenike getauft wird. Uns genügt es, dass die sogenannte Berenikenbüste das eigenthümliche Reize entwickelnde Antlitz einer Griechin jener Zeiten, die sicher eine hochgestellte gewesen, in meisterlicher Wiedergabe überliefert. Der Kopf sieht etwas nieder und ist von der Seite am Schönsten; es mischt sich in die graziösen aber üppigen Formen eine majestätische Strenge des Blicks und des Mundausdruckes mit einer äusserst weiblichen Nachgiebigkeit und gütigen Schwäche. So scheint der Blick und der ganze Ausdruck des Gesichtes zuerst fast männlich ernst, sogar etwas wild, bis man um den Mund (der an und für sich, seiner Form nach, schon der schönste aber begehrendste ist, den man sehen kann) so feine weiche liebliche Züge, ein so liebreizendes Lächeln sieht, das wie ein Bienenschwarm den süssen Kelch einer schönen Blume umkreist und sich über das ganze Gesicht, um das feine vorschwellende Kinn, über die schönen einfach grossen Wangen ausbreitet und sich gar üppig zart in den etwas geschwollnen Augenliden ausspricht, über den Brauen aber und auf der Stirn als eine leise Sehnsucht schwebt. So sieht man also zuletzt nur dieses schöne, edle, ernste Weib, das aber in seinem prangenden Jugendreize, seiner Lebensfülle und seinem natürlichen Liebesdrange die eigene Strenge mit seinem weiblichen Wesen, seiner unbefangenen jugendlichen Sinnlichkeit in Streit bringt und dadurch von einer leisen Schwermuth, die seine Reize noch erhöht, umwoben wird. (Abbild bei *Visconti: Icon. gr. pl.* 52, *n.* 7. Danach bei *Ottfr. Müller* im 4. Heft seiner *Denkm. d. a. K.* Nr. 223 auf Taf. L. Hienach der Holzschnitt in unserm Art. über die verschiedenen Bereniken. Vergl. noch *Antichità di Ercolano, Bronzi. T. I. tav.* 61. 62.)

B. *Römerköpfe.*

Lucius Junius Brutus, der Abschaffer der Königswürde, erstes Haupt der Römerrepublik, gefallen in der Schlacht, die den Sieg der Römer über den von Porsenna unterstützten Tarquinius entschied, 509 vor Kristus. **Erzkopf** im Museo des **Kapitols**. Dieser schöne Karakterkopf, der die geist- und lebensvollen Züge des **ersten Konsuls** vergegenwärtigt, ist durch die Münzen, welche die gegen Cäsar Verschwornen mit dem Bilde des Urhauptes der Republik in Umlauf setzten, als Bildniss des grossen Brutus erkannt worden. Die Münzen und der Erzkopf weisen auf ein Urbild zurück, das wir wol als freies Nachbild oder als kunstreichern Neuguss jenes erzenen Brutus, der mit gezogenem Schwert immitten der sieben Könige auf dem Kapitole gestanden, zu denken haben. Wir begegnen in dem Bronzekopfe nicht nur einer sehr grossen technischen Fertigkeit der formellen Vollendung, sondern auch einer ebenso feinen als kraftvollen Ausbildung des dargestellten Karakters. Alles was die Geschichte sagenhaft von dem Manne berichtet, welcher der Urtypus der sittlichen Grösse des republikanischen Roms ist, findet sich in dieser Antlitzbildung in zarten Uebergängen wieder. Der tiefschwermüthige Zug kennzeichnet den Familienvater, der seine eignen Söhne, die sich zu den Verschwörern gegen die Republik gesellt, unverwandten Blicks geisseln und hinrichten sehen konnte und die bittern Thränen über sie sparte, bis er in seine Wohnung zurückkam. Die eingesetzten Augen sind sehr wirksamen Dienstes, indem sie dem Ausdruck des Erzkopfes eine ganz besondre Strenge verleihn. (Abbild in Visconti's Iconogr. rom. und in Righetti's Museo del Campidoglio.)

Marcellus, fünfmaliger feldherrlicher Consul der Römerrepublik, Eroberer von Syrakus, gefallen in Apulien 208 vor Kristus. Auf diesen Namen gemuthete Konsularstatue im Museo des **Kapitols**. Es gibt kaum ein zweites Bildniss gleichen Kunstwerths, das uns einen Römer der republikanischen Glanzepoche so allseitig vor Augen führt. Hier stellt sich uns einer jener urwüchsigen Römer dar, welche den Senat in den grossen Zeiten Roms zu einer Versammlung von Königen machten. Unbeugsame Willenskraft, endlose Ausdauer und praktischer Verstand geben sich in Zügen und Haltung und in jeder Bewegung kund. Abbild bei **Righetti**: *Mus. del Campid. II.* 367.

Scipio Africanus *major,* 235—183 vor Kr. Büste im Museo des **Kapitols**. Kenntlich an der **Kopfwunde**, die er als kaum erwachsener Jüngling bei der Vertheidigung seines Vaters am Ticinus davongetragen. Der den nimmer rastenden Geist ausdrückende Blick verkündet den gewaltigen Mann, dessen Wille eine so

wunderbare Schnellkraft besass, dass keiner seiner Zeitgenossen demselben Widerstand zu leisten vermochte. Die Auffassung des Kopfes erinnert uns an die Gewandtheit, an die von feiner Bildung getragne Geschmeidigkeit des dennoch Karakterfesten. Sie lässt den Mann erkennen, der jederzeit sich über die Sachlage zu erheben weiss und nie zum Dienste der Mittelmäsigkeit sich herablässt. Man sieht ihm an, dass er der Erste im Staate ist, dass er aber alles nur für den Staat, nichts seiner Person zu Gunsten thut, vielmehr den hochedeln Namen eines ächten Republikaners dem *Princeps Senatus* vorzieht, womit der Senat ihm mehrmals bei feierlichen Begrüssungen zu schmeicheln gedacht hatte. Nach modernen Schuftbegriffen ist dieser Mann höchst bedauernswerth ehrlich, dass er den Schmeichlerwink gar nicht versteht. Ja ein Scipio versteht euch nicht, jener Bürgerheld, in welchem die Grösse der Römer wie in keinem andern *Civis Romanus* so schlagend heraustritt. Abbild bei Righetti (*Mus. del Camp. II.* 258). Auch in Visconti's *Icon. rom.*

Terentius Afer (194—155 vor Kr.), Roms berühmter Komödiendichter, ein Karthager, welcher als Freigelassner von Publius Terentius Lucanus den Namen trug. Büste im Museo des Kapitols, entsprechend dem sichern Terenzbildniss, was in antikem Medaillon im Münzkabinet zu Gotha erhalten ist. Mehr auffällige denn wolgeregelte Züge, welchen sich ein mit der Scheere gestutzter Bart gesellt. Sie besagen einen Naturmenschen, der sich noch nichts von den Manieren der geschraubten Gesellschaft angeeignet hat. So erscheint dieser Mann der Naivetät in reiner Gutmüthigkeit, aber mit einem Blick, der den scharfen Beobachter der Menschen nicht verkennen lässt. Abbild in den *Annali dell' Inst. archeol.* 1840. *tav. agg. G.*

Coelius Caldus, Zeitgenoss des L. Crassus Orator, im ersten Bürgerkriege Kämpfer in den Reihen der Marianer, 94 vor Kr. Consul mit L. Domitius Ahenobarbus, dann Proconsul in Hispanien. Durch die Cöliermünzen gesicherter Kopf in der Marmorsammlung zu Neapel. Von sprechendstem Ausdruck und einer Meisterschaft der Ausführung, wie sie nur bei wenigen andern der uns erhaltnen antiken Bildnisse in gleichem Grade wiederzufinden.

Cnejus Pompejus (106—48 vor Kristus). Berühmte Kolossalstatue in Palazzo Spada zu Rom, gefunden unter Julius III. im Vicolo de' Leutari und ihrem Fundort nach sehr wahrscheinlich dieselbe Statue, welche die Römer dem grossen Feldherrn in der bei seinem Theater gelegenen Curie, zum Dank für die Stadtverschönerung, errichtet hatten. Die Züge des geistvollen Kopfes sind unzweifelhaft die pompejischen, denn das Bildniss des Feldherrn ist aus einer ganzen Reihe von Silbermünzen, die dessen Sohn Sextus hat schlagen lassen, bekannt und durch die unter Marc Aurel geschlagenen Denkmünzen von Pompeiopolis neu beglaubigt. Der Gesichtsausdruck und die ganze Kopfbildung offenbaren jene altrömische Derbheit, die uns als Nationaltypus aus zahlreichen Gräberbüsten bekannt ist, aber ohne jenen Ernst und jene karakterfeste Strenge, die jeden Einzelnen mit dem Staate und vor allem mit seiner Partei untrennbar verwachsen erscheinen lässt. Der stralende weithinreichende Blick, dessenwegen er trotz äussrer Unähnlichkeit mit Alexander dem Grossen verglichen zu werden pflegte, macht sich selbst im Marmor bemerkbar. Man gewahrt in ihm die Gabe, das Glück rasch zu erfassen, die Gunst des Augenblicks auszunutzen und allen Glanz der Errungenschaft geltendzumachen. Als der Günstling des Augenblicks erscheint Pompejus in dieser meisterhaften Darstellung vom Jubelrufe der Menge durchdrungen, die ihn mit blinder Bewundrung anstaunte. Er macht mehr den Eindruck eines Triumfators, der seine endlos erbeuteten Schätze dem Volke vorführt, als des grossen Feldherrn, der seine Heere dem sichern Siege entgegenführt. Wir sehen ihn von dem, was Andre mühevoll vorbereitet, Besitz ergreifen und die Wunder des Geschicks selbst mit staunenden Blicken begrüssen.

Julius Cäsar (100—44 vor Kristus). — Der Bildnisse, die als authentische des grossen namengebenden Vorläufers der Cäsaren gelten können, sind wenige. Ersten Rang nehmen als würdige Ebenbildungen die Basaltbüste und der Kopf der Togafigur im Berliner Museo. Mit jener vortrefflichen basaltenen stimmt auffallend überein die sehr gut gearbeitete Marmorbüste unter Nr. 39 im elften Zimmer des British Museum. — Ein schöner und wolerhaltner Kolossalkopf aus Lunensischem Marmor in den Studj zu Neapel (im Korridore der Kaiserbilder). Von Visconti für einen der wenigen erklärt, welche die Juliuszüge mit Sicherheit wiedergeben. — Eine der bessern Juliusbildungen ist auch die Marmorbüste im ersten Gange der Uffizj zu Florenz (freilich stark abgerieben und restaurirt). Ferner bleibt trotz der sehr flüchtigen Ausführung immer anziehend der Kopf im Museo Chiaramonti im Vatikan, — es ist Cäsar als *Pontifex maximus* mit über Haupt gezogener Toga, die ernsten leidenden Züge seiner letzten Jahre tragend.

Marcus Tullius Cicero (100—44 vor Kristus). Die Cicerozüge sind am Sichersten durch die Münze bekannt, welche die lydischen Magnesier am Sipylos zu Ehren des grossen Redners und würdigen *Consul Romanus* schlagen liessen. Mit diesem wichtigen Münzbilde stimmt aufs Genaueste der schöne und geistreiche Kopf überein, der sich unter Nr. 422 im Museo Chiaramonti vorfindet. Auf ihn passt auch die Bemerkung, welche Cicero selbst, in der Zeit seines glänzendsten Wirkens, über sein eigenes mageres Aussehn macht. Alle Geisteskräfte des strebenden Mannes sind im Zustande höchster Erregung. Sein Blick ist unverwandt auf das Ruhmesziel gerichtet, das zu ereilen er bemüht ist. Obwol noch nicht dahin gelangt, seiner Eitelkeit zu fröhnen, lässt er uns doch die Befriedigung merken, welche augenblickliche Glanzerfolge gewähren. Die feine Bildung, die er sich durch fortwährenden Verkehr mit den hellenischen Geisteserzeugnissen angeeignet, leuchtet aus jedem der karaktervoll ausgeprägten Züge hervor. Die Arbeit dieses Kopfes zeichnet sich unter allen ähnlichen Bildnissen durch sprühendes Leben und eine Behandlung aus, wie sie bei römischen Porträten nicht häufig ist. Vergl. *Em. Braun: Ruinen und Museen Roms,* 272. Abbild bei *Nibby: Museo Chiaramonti II.* 25. — Bildnisse des grossen Redners aus seinen vorgerückten Jahren zeigen den Gesichtsausdruck stark verändert, da die Kopfformen des ins höhere Alter Getretnen, wie es bei gewissen Konstitutionen und Karakteren nicht selten vorkommt, sich bedeutend umgebildet hatten. Normgebend für die Bildnisse des gealterten Cicero bleibt jene Büste aus Palazzo Mattei, die sich jetzt in Wellingtonschem Besitz befindet. Jener „benamten" entspricht die vortrefflich gearbeitete, wolerhaltene Kolossalbüste weissen Marmors, die man unter Nr. 224 im Römersaale der Glyptothek zu München vorfindet. (Vergl. noch Visconti's *Iconogr. rom.*)

Quintus Hortensius (70 vor Kr., also sechs Jahre früher denn Cicero, römischer Consul, gest. 40 vor Kr.). Hermenbüste in Villa Albani. Die Züge dieser kleinen Büste, welche als einziges Bildniss des berühmten Redners und Staatsmannes unschätzbar ist, sind bedeutend genug, uns die Leistungen und Erfolge des ruhmreichen Rivalen des Cicero begreiflich zu machen. Sein Blick hat etwas Durchbohrendes und in seiner Richtung zeigt er sich unerschütterlich. Er bietet uns das Bild eines ächten Römers, welcher in den von den Griechen ererbten Gaben nur neue Mittel zur Erreichung politischer Zwecke gewonnen, in der Sinnesart jedoch bei aller Hingebung an verfeinerte Genüsse sich gleichgeblieben war.

Marcus Junius Brutus (85—42 vor Kristus). Büste im Museo des Kapitols. Ausdrucksvoller Kopf, der uns die ganze Eigenthümlichkeit dieser wunderbar gearteten Persönlichkeit klarmacht. Diese Büste, deren Porträtsicherheit sich aus Münzen ergibt, hat vor den meisten der vorhandnen Brutusbildnisse das voraus, dass sie uns den Diktatormörder vor der grossen Katastrofe zeigt, deren Folgen seine Züge ins Schreckhafte verwandelten. (Abbild in Visconti's römischer Ikonografie und in Righetti's Kapitolwerke.)

Sextus Pompejus (lebend 75—35 vor Kr.), des grossen Cnejus jüngerer Sohn, der die Gegenfeldherrnrolle gegen Cäsar fortspielte und dann nicht ohne Glück gegen Oktavian operirte, bis er durch Agrippa's Seesieg bei Messana überwunden ward. Heroische Statue aus parischem Marmor mit dem Künstlernamen Ofelion im Louvre. In den Zügen des sehr individuell und lebendig gebildeten Kopfes glaubte man Aehnlichkeit mit Sextus Pompejus zu entdecken; doch ist solche nicht sicher anzunehmen, zumal Visconti (zu den *Mon. Gab. tav. I.*) bemerkt, dass das Gesicht schon im Alterthum beschädigt und wiederhergestellt worden. Immerhin aber bleibt es das Bildniss eines Römers jener Zeit, da der Künstler Ofelion, der sich Sohn des Aristonidas nennt, ganz wahrscheinlich in selber Zeit und vermuthlich auch (wie sein rhodischer Landsmann Filiskos) zu Rom arbeitete. Abbild der bei Monte Porzio in der Nähe von Tusculum gefundnen Statue bei *Clarac: Mus. de sculpt. pl.* 332. *n.* 2320.

Marcus Vipsanius Agrippa (geb. 63, gest. 12 vor Kristus). Kolossalstatue im Hofe des Palazzo Grimani zu Venedig, Nachbild der Agrippastatue, die einst im Pantheon gestanden. Grossartiges Beispiel heroisch-idealer und doch getreuer Bildnissauffassung. — Kolossalkopf im Museo des Kapitols. (Vergl. Em. Braun: Ruinen und Museen Roms, 172 f.) — Büste aus Grechetto im Louvre. Kraft und Gradheit sprechen in geistreicher Weise aus den Finsterzügen dieses kernhaften Römers. Die ganze Arbeit sehr guten Stiles, zumal im Haar, das doch zugleich auch sehr individuell gegeben ist. Nur Nasenspitze und ein Ohrtheil neu.

Octavianus Augustus (ursprünglich den Namen *Cajus Octav*[illegible]agend, nach Adoption durch seinen Grossonkel, den Diktator Roms, als *Cajus* [illegible] *Caesar Octavianus* bezeichnet), geb. 63 vor Kr., alleinherrschend 31 vor Kr. [illegible] nach Kr.

Berühmte Büste des jungen Augustus im Vatikan, Nr. 417 im Museo Chiaramonti, aus den Ostiensischen Grabungen des Konsuls Fagan. Der delikate Jüngling, den der grosse Diktator zu seinem Liebling erkoren und zum Mitwisser seiner Pläne gemacht, erscheint hier verebenbildet in der verhängnissvollen Zeit, als es die grosse Erbschaft anzutreten galt. Man erkennt in diesen Zügen den Sorgenbelasteten, der vor der Zeit zum Manne gereift ist. Die Formen sind fein angegeben, doch etwas trocken vorgetragen, gleich als hätte der Künstler mehr den Skulpturenstil als den Breitvortrag der höhern Skulptur im Auge gehabt. Das blendende Weiss des Marmors, die der Oberfläche verbliebene Glätte, thut besonders viel zur Hebung des Ausdrucks dieser immerhin schönen, wenn auch überschätzten Büste. (Abbild bei *Nibby: Museo Chiaramonti II.* 26.) Der Kolossalkopf aus den Vejenter Grabungen, der in demselben Museo unter Nr. 401 steht, vergegenwärtigt den bereits zur Alleinherrschaft Gelangten. Während in jener Büste der Ausdruck einer ans Zaghafte grenzenden Bedachtsamkeit vorherrscht, sehen wir hier das Individuum vor uns, das unter Kämpfen und Gunstwendungen der Zeit zum Karaktermanne geworden. Wir erkennen den weltgeschichtlichen Schauspieler in den Jahren, wo ihm seine Rolle schon zur andern Natur zu werden begann. Die Züge des Mundes, der schon in der Jugendbüste die ungemeine Redegabe ankündigt, lassen hier auf eine Ausbildung dieser Gabe, auf eine Virtuosität schliessen, die nur geprüfter Erfahrung entreift. Der Blick hat eine Sicherheit erlangt, die den gewiegten Mann verkündet, der mehr zu übersehen als fest ins Auge zu fassen scheint, dem aber darum nichts entgeht. Auch besagt das Gesicht, dass seine sonst wankende Gesundheit sich gefestigt hat, sodass sie ihm erlaubt, sich etwas zu bieten.

Augustuskopf aus parischem Marmor, gute Arbeit im Louvre. Ein Antlitz voll Lebens, belebt zumal in der Mundpartie. Die Züge schön, fein, selbst klug, doch keineswegs grossartig oder geistreich. Leider sind Nase, Hinterkopf und Hals neu. [*Mongez: Icon. Rom. pl.* 18, *n.* 4.]

Eichenbekränzter Augustus, Büste in der Glyptothek zu München, früher in Palazzo Bevilacqua zu Verona, dann im Pariser Musée. Milchbruder des Louvrekopfes, ebenfalls parischen Marmors, laut Ludwig Schorn „unstreitig das schönste Bildniss in Marmor, das uns von diesem Kaiser erhalten ist.“ Die Ausarbeit bewundernswürdig zart, geistreich, lebendig. Nur Weniges (an Kranz und Nasenspitze) ist verletzt und erneut. *Piroli: Mus. Nap.* 3. 6. *Mongez: Icon. rom.* 18. 3.

Augustus in hohem Alter. Kopf in der Statuengallerie des vatikanischen Museums. Aus diesem merkwürdigen Bildniss, das uns den staatsklugen und umsichtigen Herrscher in sehr vorgerücktem Alter zeigt, erkennt man, wie sehr sich seine Aufrechthaltung der äussern Würde auf sein Schauspielertalent gründete, das ihn selbst auf dem Sterbebette nicht verliess. Das Haupt ist mit einem Bande geschmückt, auf welches Blätter aus getriebenem Gold aufgesetzt sind. Ueber der Stirn ist es mit einem Camëo verziert, welcher die zwar verstossenen, doch immer noch kenntlichen Züge des vergötterten Julius zeigt. Aehnliche Kronsteine waren das Abzeichen der Priester gewisser Gottheiten, deren Bildnisse sie bei feierlichen Gelegenheiten trugen. Augustus erscheint also wahrscheinlich mit demselben als Priester des vergötterten Julius Cäsar, in welcher Würde ihm sein grosser Nebenbuhler Marcus Antonius vorangegangen war. *Dieser höchst geistvolle, leider etwas verwaschene und geflickte Marmor gewährt uns einen tiefen Blick in das Regentengeheimniss des schlauen und taktvollen Mannes.* [Vergl. Emil Braun: Ruinen und Museen Roms, 355 f.]

Claudius Drusus (geb. 38 vor Kr.), Sohn der Livia aus erster Ehe mit Tiberius Claudius Nero, Stiefsohn des Octavianus Augustus (der die bereits mit Drusus hochschwanger Gehende heirathete!), als Feldherr durch seine Feldzüge in Germanien glänzend, durch seine treue Antonia minor Vater des Germanicus, der Livilla und des Claudius, des nachherigen Kaisers, jung (dreissigjährig) verstorben am Rhein. Diesen Drusus, der von seiner Mutter den hochstrebenden Geist ohne die schlimmen Eigenschaften derselben geerbt, verebenbilden zwei Erzbüsten von ausgezeichnetem Kunstwerth im Louvre. Das feine Gesicht ist höchst individuell gegeben, der Kopf überhaupt in allen Theilen bewundernswerth beendet. Eine dieser Büsten hat sich früher zu Fontainebleau befunden und ist wol schon unter Franz I. nach Frankreich gekommen.

Germanicus (geb. 15 vor Kr., gest. 19 nach Kr.), erster Sohn des edeln Drusus und der edeln Antonia minor, der jüngsten Tochter des Triumvir Antonius und der Octavia, ruhmreicher Feldherr in Germanien, Triumfator mit der Hermannsgemahlin Thusnelda. Diesen vatergleichenden Drusussohn, den Tiberius bei Lebzeiten und auf Wunsch des August adoptirte, dann aber aus Eifersucht auf den Lieb-

ling des Volkes vergiften liess, schildern Büsten und Statuen verschiedenen Werths. Von den zwei Statuen im Louvre hat der sogen. Germanicus des Kleomenes mit dem wahren Germanicus nichts zu schaffen, schon weil der Künstler um ein Jahrhundert früher gelebt hat. Die andre daselbst, eine der sogenannten achilleischen, mag gelten; sie entstammt der Gabiner Basilika und weist einen Kopf von ansprechendem, sehr individuellem Karakter auf.

Tiberius (regierend 14—37 nach Kristus). Geschmeichelter eichenbekränzter Kopf (mit erneuter Nase) in den Studj zu Neapel. Grechetto. Bedeutender die überlebensgrosse Gabiner Büste aus Marmor von Luna im Louvre (Nr. 682). Diese, unzweifelhaft eine der genauesten Ebenbildungen, gibt das Versteckte, Lauernde, Schlaue und zugleich das geistig und leiblich Schlaffe dieses Herrscherindividuums höchst karakteristisch wieder. Von lebensvollem Formenvortrag auch ein Kolossalkopf im Vatikan, Nr. 399 im Museo Chiaramonti. Derselbe stammt aus den Ruinen von Veji und lässt mehr als die beiden Schmeichelstatuen im Vatikan, die den Grundbösen in Verstellung als einnehmende Persönlichkeit zeigen, den Karakter des Liviasohnes erkennen.

Cajus Cäsar mit dem schimpfirenden Beinamen Caligula (das Stiefelchen). Kopf auf einer Harnischstatue pentelischen Marmors im Louvre (Nr. 37). Die Züge scharf, in den Augen etwas Lauerndes. — Ferner ein vortrefflicher Kopf auf vielergänzter Statue unter den Skulpturen in Howard-Castle.

Claudius (41—54 nach Kr.). Kräftig stilisirte Kolossalbüste, stammend aus Otricoli, in der Rotunde des Vatikans. Sie schildert den Karakter dieses nicht unbegabten und um das Gemeinwohl mehrfach verdienten, aber in seinen Handlungen stark durch Weiber und Freigelassne beeinflussten Kaisers in einer Weise, die den Berichten der Geschichtschreiber zu widersprechen scheint. Während diese ihn bis ins Karikirte malen, tritt er uns hier mit einem grossartigen Ernst entgegen, der sich auch in seinen Bauunternehmungen und in manchen seiner Pläne spiegelt. Die aus Eichenlaub gewundene Bürgerkrone ist daher nicht blos als ein Zeichen sinnloser Schmeichelei zu betrachten, sondern sie weist auf Regententugenden hin, die der Bruder des Germanicus wirklich besessen.

Domitius Corbulo, Bruder der Cäsonia, der Gemahlin Caligula's, glücklicher Feldherr in Germanien (unter Claudius, der aus Neid ihn hemmte) und im Oriente (unter Nero, der ihn 67 nach Kr. zum Selbstmord zwang). Ihn vergegenwärtigt eine Büste aus Grechetto, welche einem von seiner Tochter, der Kaiserin Domitia, ihren Vorfahren gewidmeten Baudenkmale zu Gabii entstammt und sich jetzt im Louvre befindet. Sie darf als ein gleichzeitiges Bildniss gelten und beweist auf welcher Höhe sich die Porträtbildnerei jenerzeit noch befand. Die Auffassung des im Ganzen wackern Karakters ist eine höchst geistreiche, feine, lebendige; auch ist die Ausführung sehr guten Stiles und voll Fleisses in allen Theilen, ganz besonders im Haar. — Mit diesem sprechenden Karakterbilde stimmt die ebenfalls geist- und lebensvoll zu nennende Büste unter Nr. 48 im Museo des Kapitols. Abbild in Visconti's Pioclementino, VI. 61, und in der *Iconographie romaine, I. IX.* 1. 2.

Nero, der Letzte des Cäsarenhauses. Marmorkopf in der Statuengallerie des vatikanischen Museums. Der eitle Lautenschläger erscheint in diesem merkwürdigen Kopfe als pythischer Sieger mit dem Lorberkranze, den er bei seinem lächerlichen Triumfzuge stolz in der Rechten emporhielt. Die glatten Gesichtszüge lassen eher eine äussere Schönheit als wahren Liebreiz und Anmuth wahrnehmen; der Nacken zeigt eine starke Fettbildung, welche auch das Angesicht zu entstellen droht. Bei der Seltenheit der Nerobildnisse ist dieser Marmor trotz seinen vielen Schädenbesserungen von grossem Werth.

Servius Sulpicius Galba, Nachfolger Nero's. Dieser Erste der eigentlichen Soldatenkaiser, die durch Legionen gehoben und gestürzt wurden, gehörte durch seinen Vater Sergius Sulpicius und seine Mutter Mummia Achaica den edelsten Geschlechtern an. Im J. 5 vor Kristus geboren, erlangte er 32 nach Kr. die Konsulwürde. Ahnend soll damals Tiberius zu ihm gesagt haben: *et tu quandoque imperium degustabis.* Als nachheriger Statthalter in mehren Provinzen sich auszeichnend durch grosse Strenge, bewährte er seine Kriegstüchtigkeit auf Feldzügen in Aquitanien und Deutschland, in Spanien und Afrika. Schon nach Caligula's Tode drängte man ihn — sich der Herrschaft zu bemächtigen. Seine standhafte Abweisung dieser Zumuthung ward ihm hoch angerechnet von Claudius, unter welchem er Afrika zur Provinz und bei der Heimkehr von dort die Auszeichnung des Triumfalzuges erhielt. Nero, unter dem er mehre Jahre zurückgezogen und in Aengsten verlebte, sandte ihn 60 nach Kr. ins tarraconensische Spanien. Hier ward Galba durch den in Gallien befehlenden Julius Vindex, der ihn als den Angesehensten aller



(*Galba.*)

Befehlshaber in den Provinzen zum Imperator bestimmte, in die erste Verschwörung gegen Nero gezogen, die nur durch eine unglückliche Legionenreibung (Schlacht zwischen den Truppen des Vindex und des Verginius Rufus) misslang. Sofort aber entschied die Sache für Galba der Leibwachenpräfekt zu Rom, der hier den Truppenaufstand erregte, durch welchen Nero gezwungen ward, sich selbst den Tod zu geben. In Begleitung Otho's, des lusitanischen Statthalters, zog nun Galba als Imperator in Rom ein. Er stand schon im Alter von 73 Jahren, als er im Juni 68 die Regierung antrat, die er bis Januar 69 führte. Sein stolzes Wort, das er zu den Soldaten gesprochen, *legi a se militem, non emi,* konnte er nicht zur Wahrheit machen. Geizig geworden bei grössten Reichthümern, hielt er den Truppen die Versprechungen nicht, die in seinem Namen gegeben waren. Als ihn Januars 69 eine drohende Nachricht von den oberdeutschen Legionen bestimmte, durch Adoption des Piso Licinianus sich einen Nachfolger zu geben, fiel Otho, der fest auf die Nachfolge gerechnet, von ihm ab, und schon nach sechs Tagen war die helle Empörung da, in

welcher sich die Prätorianer und die Legionen für Otho erklärten. Galba wollte sich eben in einer Sänfte über das Forum tragen lassen, als ein Reitertrupp auf ihn ansprengte und nach Zerstreuung der Begleiter ihn niederhieb. So verlief das Leben des zu spät erhobenen und so rasch von höchster Höhe gestürzten römischen Kriegsmannes, von dessen gestrengen Zügen wir ein Abbild nach der kapitolinischen Büste geben. Auch der — wiewol sehr fragmentirte — Kopf im Louvre, aus pentelischem Marmor, gibt den sehr ernsten Karakter mit dem etwas verdrüsslich geschlossenen Munde höchst individuell und lebendig wieder. An diesem Kopfe sind Nase und Ohren neu, während einige Theile der Wangen vielleicht durch Nebenarbeit etwas zu stark angegeben erscheinen. Die durch die Kurzregierung des Galba hinreichend erklärte Seltenheit seiner Bildnisse erhöht den Werth auch dieser angegriffenen Büste. Als einen guten Galbakopf bezeichnet man ferner den eichenbekränzten unter Nr. 133 im Kaiserbilderkorridore der Studj zu Neapel.

Otho. Kopf in der Statuengallerie des vatikanischen Museums, aufgesetzt auf eine Büste von sehr schönem orientalischen Quittenalabaster, — das geistvollste und schönste Bildniss, das von diesem durch Schicksal und Karakter ausgezeichneten Kaiser auf uns gekommen ist. Die Züge sind ebenso fein als ausdrucksvoll, wol geeignet, in das hin und wieder verworrene Bild, das uns die Geschichte von dem talentvollen Mann entwirft, Harmonie und Klarheit zu bringen. — Auch die Neapler Studj bewahren einen guten und wolerhaltnen Kopf des zweiten Soldatenkaisers (aus Grechetto).

Aulus Vitellius, einer der römischen Schandkaiser, 69 nach Kr., der von den Soldaten gelyncht und in Stücke gehauen in die Tiber geworfen ward. Diesen durch und durch Faulen, der früher würdiger Liebling der Majestäten Caligula und Nero gewesen, schildert sehr ausdrucksvoll eine Büste grauen parischen Marmors im Louvre. In ihr ist das Wesen des tagediebenden Schlämmers auf das Lebensprechendste wiedergegeben. Ein werthvoller Kopf des Unwerthen auch unter den Antiken zu Berlin. Ferner ein guter im Dogenpalaste Venedigs.

Flavius Vespasianus (regierend 69—79 nach Kr.) Eins der besten Bildnisse dieses würdigen Kaisers ist die sehr dünn und leicht gegossene, bei Rom aufgefundne Erzbüste im Louvre. Das sehr lebendig gegebne, bis in die grössten Einzelheiten durchgebildete Gesicht ist von erstaunlicher Dicke, macht aber den Eindruck eines graden Karakters und drückt besonders im Munde die Energie des Mannes aus. Die wenig geöffneten Augen sind in Silber ausgeführt. Der angesetzte Kranz in getriebener Arbeit von musterhafter Vollendung.

Titus, Sohn und Nachfolger des Vespasian. Rüststatue im Louvre (früher in den Gärten von Versailles). Im Starkhals und biderben Gesichte viele Aehnlichkeit mit dem Vater. Der Ausdruck der einer wackern biedermännischen Seele. — Am Besten karakterisirt den trefflichen Imperator die 1828 im Garten beim Lateran ausgegrabene Togastatue, die nun Stelle im Braccio nuovo des Vatikans erhalten hat. Da stellt er sich als kleine korpulente Gestalt dar mit dem Ausdruck strenger Selbstbeherrschung. Von den angebornen Leidenschaften aber, deren er herrgeworden, zeugen scharfe Spuren, die auf seinem Antlitz zurückgeblieben. [Abbild bei *Nibby: Museo Chiaramonti* 33.]

Marcus Coccejus Nerva, der Senator, der nach Domitians Ermordung 96 nach Kr. vom Senat zur Cäsarwürde erhoben ward. Die Sitzstatue in der vatikanischen Rotunde ist es, deren Kopf uns die Züge des trefflichen Kaisers treuer und vollständiger als irgendein andres Bildwerk, mit Ausnahme der Münzen, überliefert. Abbild im Viscontischen Pioclementino und im Pistolesischen Vatikanwerke.

Trajan (regierend 98—117 nach Kr. Kopf von sonderbarer Bildung. Am Ansprechendsten die Büste in der Sala di Meleagro des Museo Pio-Clementino zu Rom. Durch sehr gute Erhaltung empfohlner Trajankopf in der Antikensamml. zu Dresden. (Abbild auf Taf. 129 des Beckerschen Augusteum.)

Hadrian (herrschend 117—138). Kopf, aufgesetzt auf eine achilleische Statue aus Gabii, im Louvre. Bürgerfreundliches Gesicht von sehr lebendigen Zügen. Die nach der Mode jener Kaiserzeit stutzermäsig geordneten Haare von trefflicher Ausführung. — Hadrianbüste in Villa Albani. Der Kopf höchst geistvoll, von einem Ausdruck, der uns vollständig den energischen Herrscher vergegenwärtigt, welcher in andern Zeiten Grosses zu leisten vermocht hätte. Doch lässt der Gesichtsausdruck bei grosser Frische und gewisser Natürlichkeit auch den studirten Hofmann nicht verkennen. — Kolossalkopf des Hadrian in der Rotunde des vatikanischen Museums. Rest der Kolossalstatue, welche in einer Nische der Grabkammer des Hadrianischen Mausoleums gestanden. Lebensvoller, naturgetreuer Kopf. Die soldatische Derbheit des energischen Mannes schaut unter der Ueberbildung

angenommener höfischer Manieren ziemlich deutlich hervor, und namentlich dem Barthaar sieht man es an, dass es künstlich aufgenährt und mit besondrer Rücksicht darauf gepflegt ist, die Narben zu verdecken, welche diesen Theil des Gesichtes entstellten. Trefflich drückt sich die Willenskraft des rastlosen Alleinherrschers in Blick und Wesen der ganzen Erscheinung aus. [Abbild bei *Visconti: Mus. Pio-Clement. VI.* 45. Dann bei *Pistolesi: il Vaticano illustr. V.* 105. 3.]

Antoninus Pius (geb. 86 nach Kr., durch Hadrians ausgezeichnete Wahl für die Cäsarenwürde adoptirt, gest. 161 nach 23jähriger Segensregierung). Eins seiner besten, lebentreffendsten Bildnisse ist der einer geharnischten Kolossalstatue aufgesetzte Kopf, den man unter Nr. 546 in der Rotunde des vatikanischen Museums vorfindet. Er entstammt samt der für diesen Friedensfürsten eigentlich unpassenden Harnischstatue, wie noch andre überlebensgrosse Bildnisse Desselben, aus den Trümmern jener Kaiservilla, welche am Fusse der tiburtinischen Hügelkette Hadrian angelegt und Antonin vollendet hatte. [Abbild in Visconti's Pioclementino und in Pistolesi's Vatikanwerke.] — Berühmt zwar, doch mehr nur durch ihre höchst sorgfältige und fast kleinliche Ausführung merkwürdig ist die geharnischte Büste aus Grechetto, die man in den Studj Neapels trifft.

Marcus Aurelius. Ueberlebensgrosse Büste aus pentelischem Marmor, Fundstück aus der Villa Hadriana, in der Statuengallerie des vatikanischen Museums. Vor allen andern Bildnissen Marc Aurels ausgezeichnet durch Kunstverdienst und treffliche Erhaltung. Der Ausdruck voll Lebens und Geistes. — Ein guter erzener Kolossalkopf im Hauptsaale der Villa Ludovisi. — Eherne Reiterstatue auf dem Platze zwischen den kapitolinischen Palästen, ein weltberühmtes, vortrefflich gedachtes Werk, so würdig gehalten im Haupt wie in der Gewandung des Herrschers.

Hoch auf dem mons capitolinus ragt
In Erz empor ein stolzes Reiterbild;
Wild ist das Ross, des Reiters Blick ist mild.
Sie ruhten beide lang' in dunkler Erde,
Bei Trümmern tief verwitterten sie nicht;
Es blieb des Reiters redende Geberde,
Es lächelt sein metallnes Angesicht.

Das Ross, wie rüstig hebt es seinen Huf,
Als schritt' es vor mit frohem leichten Gang,
Als trüg' es gern des braven Reiters Zwang;
Gebändigt muss es seine Glut verhalten,
Wie auch die Muskeln überall sich blähn;
Die Nüstern bläst es auf, die eisig kalten,
Als müsste draus ein warmer Odem wehn.

Und hoch auf seinem edlen Rücken trägt
Es jenen Sieggekrönten sonder Fehl,
Den weisen Imperator Marc Aurel.
Und seine Rechte hält der alte Reiter
Empor, wie bei des Volkes Jubelruf,
Als grüsst' er im Triumf die Römer heiter,
Und freute sich des Segens, den er schuf.

(*Bernh. v. Lepel.*)

Lucius Verus, Adoptivbruder und Mitregent des Marc Aurel. Jugendlich in zwei Marmorbüsten zu München. Man erkennt den römischen Stutzer an dem künstlich gekräuselten Bart und Haar, das er mit Goldstaub zu pudern pflegte. — Sehr gute Büsten im British Museum und zu Holkham. Die Marmorbüste letztenorts, eine kolossale, im Hafen von Nettuno gefundne, von höchst vorzüglicher Arbeit. Das Haar nicht so fleissig in einzelnen Lokken, als bei den meisten Büsten dieses Nebenkaisers, aber stilgemäser behandelt. Auch hat die Holkhamer im Karakter der Züge etwas Abweichendes von den gewöhnlichen Luciusbüsten, deren Visagen nicht grade angenehm berühren. — Eine vortreffliche Arbeit auch der Kopf aus der Samml. *Bellori* im Antikenmuseum zu Dresden. Nur etwas verwittert.

Commodus, der gladiatorische Schreckenskaiser (180—192 nach Kr.). [Ein wahrscheinlich ächter, doch flüchtig behandelter Kopf, der verruchten Karakter genug ausdrückt, im dritten Gange der Studj Neapels. Ferner Büsten] im Museo des Kapitols und in der Antikensammlung zu Dresden. Die ihn in frühern Jahren darstellende Dresdner eine besterhaltne unter den wenigen Bildern des Wütherichs,

die dem Zerstörungsbefehle des Septimius Severus entgangen sind. Abbild in Beckers Augusteo, auf Taf. 139.

Pertinax (herrschend vom 1. Jan. bis 28. März 193 nach Kristus). Imposanter Kopf in der Rotunde des Vatikans. Völlig karaktertreffendes Bildniss des energischen Mannes, der die Schule des Lebens durchgemacht, aber als fast Siebzigjähriger zu viel Jahre auf dem Rücken hatte, um mit seiner ehrenhaften Strenge gegen die meuterischen Elemente der Prätorianer sich behaupten zu können. (Abbild bei Visconti: *Mus. Pio-Clement. VI.* 52.)

Clodius Albinus, in Nordafrika geborner Abkömmling der Postumier und Cejonier, verdienstlicher Feldherr unter Marc Aurel und Commodus, nach Pertinax' Tode durch die Legionen in Britannien und Gallien zum Imperator ausgerufen, infolge dessen unvermeidlicher Mitregent des Septimius Severus, der sich desselben durch die grosse Schlacht bei Lyon (19. Febr. 197) für immer entledigte. Kopf auf nicht zugehöriger Harnischstatue in der Statuengallerie des Vatikans. In jedem Zuge den tapfern Legionenführer ankündend, den man wegen seines wilddüstern, zum Zorn geneigten Karakters wol allzustark als den Catilina seiner Zeit bezeichnet hat. [Abbild bei *Visconti: Mus. Pio-Clem. III.* 11. Dann bei *Pistolesi: Vatic. illustr. V.* 33. 1.]

Septimius Severus. Büste zu Howard-Castle. Schätzbar sowol der sehr fleissigen Arbeit als der trefflichen Erhaltung wegen. Büste zu Dresden, gute Arbeit und ziemlich erhalten. (Abbild im Beckerschen Augusteo, auf Taf. 140.)

Bassianus Caracalla. Unter den auffallend häufigen und guten Bildnissen dieses „Feindes der Götter und Menschen“ ragen die Büsten in der Statuengallerie des vatikanischen Museums und im Kaiserbilderkorridore der Studj Neapels hervor. Beide wiederholen genau ein und dasselbe Vorbild. Der Wildblick und die affektirte, doch nichtsdestoweniger ausdrucksvolle Neigung des Halses nach der linken Schulter karakterisiren den grausamen Sohn des Septimius Severus und der Julia Domna, welcher selbst in allen Aeusserlichkeiten dem grossen Alexander zu gleichen wünschte und sich so zu der Ehre schraubte, der Alexanderaffe zu heissen. Der Künstler hat in diesem frappanten, für eine so späte Epoche staunenswerth durchgebildeten Kopfe nicht allein diese Maske, sondern das ganze Wesen des sich wahnsinnig gebärdenden Alleinherrschers mit ausserordentlicher Meisterschaft geschildert. Trotz den endlosen Details, auf die er mit liebevoller Sorgfalt eingegangen, hat er eine gewisse Grossartigkeit aufrecht zu erhalten gewusst, welche dem dargestellten Individuum schon in Rücksicht auf seine schwindelhohe Stellung zukommt. Das Exemplar zu Neapel kam mit der farnesischen Samml. dahin; das im Vatikan war eins der Fundstücke, womit die Nachgrabungen hinter der Basilica Constantina belohnt wurden.

Heliogabalus (herrschend 218—222). Büsten dieses Schwelgers und Wollüstlings, der durch die Prätorianer gelyncht und in den nassen Hades spedirt ward, findet man im Vatikan und in Münchens Glyptothek. Eine besonders schöne Arbeit ist der Münchner Kopf aus parischem Marmor.

Alexianus oder Alexander Severus, der Julia Mammäa edler Sohn, der Allerwürdigste unter den Spätkaisern, 14jährig kaisergeworden 222, seiner Strenge wegen samt der Mutter ermordet 235 (im Lagerzelte bei Mainz). Brustbild mit Gewand unter den Antiken zu Florenz.

Viciria Archas, Mutter des Prokonsuls Nonius Balbus. Halbverschleierte Gewandstatue pentelischen Marmors, zu den im Herkulaner Theater gefundnen Balbierstatuen gehörend, unter Nr. 49 im Eingangskorridore der Studj Neapels. Der Kopf mit der über der Stirn etwas zugespitztern Verschleirung werthvoller als die übrige Figur, schön und voll lebendigen Ausdrucks. (Gestochen in Visconti's *Iconogr. rom.*)

Livia Drusilla, die Juno des Augustus, nachherige *Julia Augusta*, † 29 nach Kr. Statuarisches Ebenbild dieser Kaiserin, aus der Basilika von Otricoli, in der Statuengallerie des Vatikans. Sie blickt in leidenschaftlicher Andacht nach oben, um alle Gnaden der Götter auf ihre Kinder herabzuflehn. Zwei Köpfe sehr guter Arbeit, aber andern Statuen aufgesetzt (einer Ceres- und einer Musenstatue), der eine mit halb neuer, der andre mit ganz erneuter Nase, im Antikenmuseum des Louvre. Treu porträtirt, aber im Kostüm der *Magna Mater*, mit den Aehren der Ceres in der Hand, erscheint sie auf einem hochgeschnittnen Steine des Wiener Antikenkabinets. In diesem herrlichen Schnittgebilde hält sie vor sich die Büste ihres vergötterten Gemahls. (Abbild bei *Ottfr. Müller: Denkm. d. a. K. I.* 379.)

Aeltere Agrippina, Tochter des Marcus Agrippa und der Augustischen Julia, Gemahlin des Germanicus, verhungert 33 Jahre nach Kr. Sesselbilder dieser edeln Agrippina im Museo Capitolino, in Villa Albani und in den Studj Neapels. Standbilder im Vorsaale der Markusbibliothek zu Venedig und in der Statuengallerie zu Holkham. Ein Abbild der kapitolinischen Sitzstatue s. in unserm Agrippinenartikel. Winckelmann war geneigt, die Sitzende zu Neapel den ähnlichen Agrippinen des Kapitols und der Villa Albani vorzuziehen. Die vielgeprüfte Agrippatochter erscheint in allen diesen Statuen als nachdenkliche Frau; in der Neapler erhält der bewegte Kopf durch seinen Trauerausdruck sogar ein etwas ältliches Ansehn. Das Haar ist, wie es auf den Münzen erscheint, künstlich geringelt und hinten zu einem Zopfe vereinigt. Den Kopf der lebensgrossen Statue zu Holkham, die bei Erneuung der Arme ceresirt worden, rühmt Waagen als ein Porträt von sehr guter Arbeit.

Jüngere Agrippina (erschlagen 59 nach Kr.). Zu den besten Ebenbildungen dieser schlechten Tochter edler Aeltern zählt die Travertinstatue (mit schönem originellen Gewandmotiv) in der Antikensamml. zu Holkham. Dem sehr edeln Kopfe ist es nicht sofort abzusehn, dass er eine der Faulsten und Sündhaftesten des Cäsarenhauses, die Mutter des Lucius Domitius Nero, verebenbildet. — Eine zu Veleja gefundne Statue derselben, aus Marmor von Luna, in der Accademia zu Parma.

Julia Titi. Guter Kopf der Titustochter, lunensischen Marmors, im Kaiserkorridore der Neapler Studj. — Naturtreue Statue im Braccio nuovo des Vatikans (mit der *statua togata* des Vaters in dem an *S. Giovanni in Fonte* anstossenden Garten beim Lateran gefunden). In diesem bemalt gewesnen Standbild offenbart sich mächtig das intrikante Wesen dieser Kaisertochter, deren Züge eine hässliche Bildung, aber um so grösseres Feuer, um so mehr Geist wahrnehmen lassen. [Abbild bei *Nibby: Mus. Chiaram. II.* 35.]

Domitia, Gemahlin des Domitian. Büste in der Antikensamml. zu Dresden. Eigenthümliche Bildung der einst mit Ringen geschmückten Ohren und auffallender Haarputz. (Völlig erhaltnes Werk, früher in Palazzo Chigi, abgeb. im Beckerschen Augusteum, auf Taf. 128.) — Statuen im Vatikan und im Louvre. Laut Visconti wäre das vatikanische Marmorbild das einzig zuverlässige Steinporträt dieser Kaiserin. (Abbild im Pioclementino III. 5.) Die Statue zu Paris eine nach gutem griechischen Muster mäsig ausgeführte Hygieia, welcher Domitiens Züge gegeben sind. (Abbild im 3. Band unsers Kunstlexikons, S. 17.)

Plotina, Gemahlin des Trajan. Lebendiger Kopf dieser edelbewährten Kaiserin, auf moderne Büste aufgesetzt, in der Sala rotonda das Vatikans. Den karakteristischen Haaraufsatz, den wir an diesem Kopfe bemerken, zeigen auch die Münzbildnisse Plotinens. Früher hat sich dieser Kopf (wahrscheinlich Rest eines der ihr durch Hadrian errichteten Ehrendenkmäler) in Villa Mattei befunden. Abbild in Visconti's *Pio-Clementino, VI.* 44, und in Pistolesi's *Vaticano illustr. V.* 110. 2. — Ein wolerhaltner, nur neunasiger Plotinenkopf von guter Arbeit auch in der Dresdner Antikensammlung.

Julia Sabina, Gemahlin des Hadrian. Marmorbüste in der Münchner Glyptothek. Jugendlicher Kopf mit Aehrenkranz, also die Kaiserin darstellend als *Nova Ceres*. Eine andre stumpfe Büste daselbst, aus *marmo palombaro,* zeigt sie ebenfalls jugendlich, doch in ihrem gewöhnlichen, aus vielen übereinandergelegten Flechten bestehenden Haarputze. Ihr schönstes Porträt bleibt der Kopf im Louvre, den man dort einer höchst vortrefflichen Gewandstatue zugetheilt findet. Das schöne Oval ist so fein aufgefasst, alle Theile, darunter zumal der sehr glücklich gebildete Mund, sind so meisterlich individualisirt, die Ausführung ist so zart und zugleich (namentlich im Haar) so stilgemäs, dass man sieht, wie dieselbe Kunst, die auf freischöpferischem Gebiete schon viel zu wünschen übrigliess, sich grade da, wo sie auf Nachbildung einer bestimmten Natur angewiesen war, auf ihrer grössten Höhe befand.

Aeltere Faustina, Gemahlin des frommen Antonin. Kolossalkopf unter Nr. 541 in der Rotunde des vatikanischen Museums. Aus diesem geistvollen, der tiburtinischen Hadriana entstammenden Ebenbilde tritt uns die intrikante und vielvermögende Frau mit der ganzen Energie ihres markirten Karakters entgegen. Unter den zahlreichen Porträten, die von dieser Kaiserin sich erhalten haben, ist grade dieses von besondrer Bedeutung, da es sich ebenso sehr durch seine Grösse wie durch seine Heilheit auszeichnet. Abbild in Visconti's *Pio-Clementino, VI.* 49, und in Pistolesi's *Vaticano illustr. V.* 103. 1.

Faustina die Jüngere, Tochter des frommen Antonin, Gemahlin des Marc Aurel, Mutter des Commodus. Büsten im Museo Capitolino, in der Münchner Glyptothek und anderwärts. Sitzende Statue im Florenzer Museo.

Sogenannte Lucilla (Tochter des Marc Aurel, Gemahlin des Lucius Verus), Büste in der Antikensammlung zu Wiltonhouse. Von sehr ansprechenden Zügen und feinem Naturgefühl in der trefflichen Arbeit. Büste im Museo des Kapitols. Statue aus parischem Marmor in der Glyptothek zu München, früher in Palazzo Braschi und Julia Pia genannt. Kopf mit schlichtem gescheitelten Haar. — Büste in Dresdens Antikenmuseo, mehr mit den Münzen dieser Imperatrix übereinstimmend, als es von andern Büsten gesagt werden kann. (Abbild im Beckerschen Augusteo, auf Taf. 137.)

Julia Domna oder Julia Pia, die gelehrte und geistreiche Gemahlin des Septimius Severus, Mutter des Caracalla und Geta. Sie ist die letzte Römerin, von welcher uns die Kunst ein wahrhaft schönes und geistvolles Bild hinterlassen. Eine für die Zeit, in welche das Bild fällt, vortreffliche Kolossalbüste in der Rotunde des Vatikans. Dies Porträt — der kolossalste Bildnisskopf einer Frau, den wir aus dem klassischen Alterthum besitzen — lässt uns die wunderbaren Eigenschaften und Gaben der Weiblichkeit ahnen, welcher Sever seinen Thron und alle seine Erfolge verdankte. Ihr starrer Blick zeigt, dass sie mit dem Schicksal im Bunde steht und den Sternen mehr vertraut als all den verwirrenden Erscheinungen, die ihr leibliches Auge schaut. Abbild bei *Visconti* (*Mus. Pio-Clem. VI.* 54.) und bei *Pistolesi* (*Vatic. ill. V.* 110. 1.). Büste im Museo des Kapitols, in der obern Gallerie. Zwei Köpfe, ein sehr gut erhaltner und ein sehr restaurirter mit der Perücke [*galerus*], in der Antikensamml. zu Dresden.

Julia Mammäa, die edle Mutter des edeln Alexander Severus, zugleich mit mit dem Kaiser ermordet 235 nach Kr. Büsten dieser würdigen Römerin im Vatikan und in der Münchner Glyptothek. Abbild in Visconti's Pioclementino 6, 5.

Julia Aquilia Severa, die frühere Vestalin und zweite Gemahlin des Elagabal. Die karakteristischen Züge ihres münzbekannten Gesichts trägt eine aus der Albanischen Samml. nach Dresden gekommene Büste, welche Becker in seinem Augusteum auf Taf. 144 mittheilt.

Haupt, bedorntes, dorngekröntes. Ausser dem schaugestellten Krist — *ecce homo!* — tragen in Darstellungen den Dornenkranz auf dem Haupt: der h. Franz v. Assisi, der h. Johannes de Deo, der h. Theodorus Tyro; ferner die h. Caterina da Siena, die h. Cinthia, die h. Columba v. Sens, die h. Verena; auch die Dominikanerin Rosa de Lima, welche heimlich eine Stachelkrone unter Haube getragen.

Haupt, bekränztes. Im Alterthum hat der Kranz als Hauptschmuck hohe Rolle gespielt. Religiösem und politischem Brauche zufolge war der Kranz bei den Hellenen des Mannes festlicher Schmuck. Bekränzt erschienen Priester und Magistrate. Auch wurden Kränze, als Auszeichnung auf dem Haupte zu tragen, als Staatsgeschenke ertheilt. Eine sehr bräuchliche Bekränzung war die Eiresióne: der wollumwundene Oelzweig oder Oelkranz, der seinen Trägern eine gewisse religiöse Weihe verlieh. Herolde trugen ihn als Friedenszeichen, und Schutzflehende umwanden sich das Haupt damit, um ihre Lage zu kennzeichnen. An den Festen der Pyanepsien und Thargelien trugen Knaben die Eiresióne, die alsdann mit allerlei Früchten geschmückt war. Zum Angedenken ans frohe Fest ward dann der Kranz über der Hausthür aufgehängt. Die Eiresióne folgte selbst den Todten in die Grabkammer nach, wo sie zuhäupten der Gebeine oder über der gesammelten Asche hing. — Mannigfach sind die Kränze, womit hellenische Kunst die Häupte verschiedner Gestalten der Götter- und Heroenkreise ausstattete. Diese Hauptbekränzungen, besonders von Eiche und Pappel, von Wein und Efeu, von Lorber und Olive, sind stets mehr denn blose Schmückungen der kunstgebornen Gestalten; sie sind Attribute, durch welche die Sonderbeziehungen der Dargestellten zur Andeutung kommen. So trägt der Dodonäische Zeus den Eichenkranz, der Olympische aber jenen vom wilden Oelbaum. (Mit Eichenlaub gekränzte Herme zu Berlin, als Zeus Dodonaios erkannt von Em. Braun; vgl. dessen Dekaden I. 4. Mit Kotinoskranze der Kopf des Zeus Olympios auf Eleischen Münzen. Vgl. Stanhope: *Olympia, pl.* 17.) Mit Frühlingsblumen im Kranze erscheint Zeus in Gruppung mit Aegina. Bei Hera, die keinen Kranz, sondern eigenthümliche Scheibenkrone trägt, ist doch die Stefane zuweilen mit Rosen geschmückt. (So am Kolossalkopf zu Florenz; vgl. Winckelmann IV. 336.) Demeter. *Ceres*, erscheint ebenso oft mit Kalathos als mit dem Aehrenkranz; ihre Tochter Kora, *Persephone*, mit Aehren- und Efeukranz. (So als Kora Soteira auf grossen Bronzemünzen von Kyzikos.) Den Apoll in älterer Form, wo er männlicher und mit ernstern Zügen gebildet ward, kennzeichnet der Lorberkranz als den friedlich gestimmten, musischen Gott. (Mit herabwallendem Haar und Lorberkranz erscheint der Apollkopf,

in einer sich sehr gleichbleibenden Form, auf den Silbermünzen von Chalkis aus der Zeit um Olymp. 100, als Olynth mit grosser Macht an der Spitze des chalkidischen Bundes stand. Cadalvène: *Recueil de médailles grecques, pl. I. n.* 28. Ottfr. Müller: *Denkm. d. a. K. I.* Taf. 41, Nrn. 183. 184.) Auf den pythischen Gott deutet wahrscheinlich der eichenlaubbekränzte Kopf auf Münzen von Katana (wovon ein schönes Exemplar im Münzkabinet zu Wien vorhanden). Als Schwester Apolls erscheint auch Artemis belorberten Kopfes, so auf Münzen von Stymfalos, wie auf Massalischem Gelde. Selbst den Kopf der Afrodite, die dann wol als *Venus victrix* gedacht ist, findet man lorberbekränzt, und zwar den Kranz über dem Haarband, auf Münzen der *gens Considia,* deren Revers den Eryx hat. So trägt auch manchmal Afroditens Knabe, der Menschen und Götter bezwingende Eros, den Lorber ums Haupt, als der Sieger, der sich seines Sieges rühmt (in spätern Kleinbildnereien). Nicht hauptbekränzt, aber mit Rosen um den Hals, erscheint der ernsthafte und grössere Eros, Hymenäos, in einer Bronzefigur aus Sardis; vergl. *Bullett. dell' Inst.* 1832, *p.* 170. Weinlaub- oder Efeukranz ist der Hauptbildungen des Dionysos karakteristischer Schmuck. Entsprechend dem Gott des Natursegens erscheinen die üppigen Verherrlicher seines Kults, die Bakchanten und Bakchen, als Efeubekränzte oder Weinumlaubte. Auch die tragische Muse, Melpomene, erscheint mit Weinlaubbekränzung, wodurch wiederum an den geheimnissvollen dionysischen Kult erinnert wird, sofern davon alle Dramatik ihre Anfänge und Ausgänge genommen. Mit Rosen bekränzt erscheint dagegen Polymnia, die apollselige Muse vielstimmigen Sanges. Blumenbekränzung ist selbstverständlich bei der Flora, deren Kopf auf Münzen der *gens Servilia* und der *gens Claudia* gesichert ist. Satyrn tragen Kränze von Efeu und Fichten; die Doppelherme z. B., die im Museo Borbonico zu Neapel solche niedergöttische Wesen paart, zeigt die langhaarige Satyra mit Efeukranz, den kurzhaarigen Satyr aber mit Fichtenkranz. (*Mus. Borb. X.* 13.) Bekränzung haben in spätern, oft vorzüglichen Bildungen auch jene älter dargestellten Satyrn, die man Silene nennt; so zeigt eine Statue sehr guter Arbeit im Antikenmuseo Dresdens den auf dem Schlauche Ruhenden mit einem Eppichkranz um den Glatzkopf. Olivenzweige bekränzen die Köpfe des Hypnos und Thanatos, der Genien des Schlafes und Todes, in der berühmten Jünglingsgruppe im Madrider Museo. Hat bei diesen die Olivenkränzung auf die Todtenweihe Bezug, so spielen dagegen die Olivenzweige, die wir an der Hesperia kolossalem Reliefkopfe im Louvre bemerken, auf den Oelbaum an, um dessentwillen Herakles nach den sagenhaften Glückseligkeitslanden des Westens wanderte. Herakles selbst, den Hesperidenbesucher, dem die Silberpappel, der Oelbaum, und der Eppich heilig sind, findet man olivenbekränzt (den Oelzweig trägt er entweder als Vorsteher der Kämpfe, mit Bezug auf den zu Olympia gepflanzten Oelbaum, oder als Dallophoros, *Pacifer,* Friedensbringer). Pappelbekränzung des Herakles deutet auf den Kranz, den er sich am Acheron pflückte. — Weltgeschichtliche Personen, sofern sie feldherrliche Sieger waren, tragen in römerzeitigen Darstellungen den hauptumzweigenden Lorber. Durch Eichenbekränzung wird die sonstige Verdientheit um Staat und Stadt bezeichnet. — Neuere Kunst hat es geliebt, vornehmlich Poeten den Lorber zuzutheilen. Sie ist auch in vollem Recht, wenn sie italische Dichterhäupte, die eines Dante, eines Petrarca, als *capita laureata* bildet, hat aber anderweit zu wenig gefragt, ob da, wo der Dichter gedieh, auch der Lorber gedeiht. Lasse man den Lorberländischen ihren Laurus; ehre man deutsche Dichter, wenn man das Kränzen nicht lassen kann, mit dem Eichenkranz; jedenfalls aber gebe man dem Gefeierten den Kranz gebührend ums Haupt, nicht, wie es neuerzeit Unsitte geworden, in die Hand, was nur den Eindruck macht, als sei er, statt verdient, baarbezahlt vom Markte mitgebracht. Man denke an den Schmählichen, womit die Hand des grossen Wolfgang zu Frankfurt beschwert ist. Der sauerste Kranz, mit dem man sich schleppen muss!

Haupt, geflügeltes. Mit Kopfflügeln erscheint in jüngern Bildungen Hermes, der fussbeflügelte Götterherold. Ihr Verhältniss zum Kopfe ist ein ästhetisch fein berechnetes; sie machen sich grade nur soweit bemerklich, um ihre sinnbildliche Bedeutung kundzugeben. — In der kristlichen Kunst spielen die Flügelköpfe der Serafim, jener höchsten Lichtengel, die laut Jesajas in heiliger Scheu vor Gott mit zweien ihrer Flügelpaare Antlitz und Füsse bedecken, während sie mit dem dritten den Herrn der Heerscharen überfliegen. Die Kunst abbrevirte diese dreifach Gefittigten zu blosen kindlichen Häupten mit gleichsam umjochenden Schwingen.

Haupt, gehörntes. Widderhörner bezeichnen den ägyptohellenischen Zeus Ammun (*Jupiter Ammon*), der in ägyptischen Darstellungen gradezu widderköpfig auftritt. Stierhörner trägt der Dionysos des mystischen Kults, sowol der bärtig

wie der jugendlich gebildete. (Erscheint auch, häufig auf Steinen, ganz unter dem Bilde des Stiers, dessen Leib ein Efeukranz umgibt, oder als Stier mit bebartetem Menschengesicht, auf Münzen Unteritaliens und Siciliens.) Ziegenhörner entkeimen den Köpfen der Pane und Panisken.

Haupt, gekröntes. Ueber die manchfaltigen Formen der Hauptkrönung, die sich im Zeitenlaufe gebildet haben, s. den umfassenden Artikel „Krone." — Die kronetragenden Heiligen s. unter Art. „Kronheilige."

Haupt, geschminktes. Die Weichheit und Frischfarbenheit der Haut durch künstliche Mittel zu erhöhen, war bei den klassischen Alten schon in deren früheren Zeiten kein seltener Brauch. Diese Unsitte entstammte dem Orient, wo man noch heute dem Teint nicht blos einfach mit etwas Weiss und Roth nachhilft, sondern auch einzelne Theile des Gesichts künstlich bemalt. Die Brauen wurden bei den Hellenen häufig schwarz bemalt, vorzüglich mit Stimmis, welches Wort schon den morgenländischen oder ägyptischen Ursprung der Sitte andeutet. Es bezeichnet den schwarzgebrannten Kalk des Spiessglases, den noch jetzt, unter dem Namen Kohel, die türkischen Damen brauchen. Auch der Asbolos, eine aus Kienruss bereitete Farbe, diente zu diesem Zweck. Blühende Wangen erheuchelte man durch Miltos (Mennig), durch Anchusa oder Enchusa (ein Roth, das aus der Wurzel einer Pflanze gewonnen ward), durch Päderos (eine andre Pflanzenfarbe, womit man die Rosenblüte zarter Knabenwangen nachahmte), durch Sykaminon oder Phykos (*fucus*), welches Wort zunächst die Rothschminke, dann Schminke überhaupt bezeichnete. Der Haut Weisse zu geben, diente das Psimythion (*cerussa*, Bleiweiss), womit man zugleich die Runzeln unmerklich zu machen suchte. Auch werden Honig und Wachs unter den Schminkmitteln genannt; sonder Zweifel sollten die färbenden Stoffe dadurch eine festere Verbindung erhalten oder ein feineres Auftragen dadurch vermittelt werden. Wie verrätherisch den so bepinselten und besalbten Gesichtern der Schweiss mitspielte, wissen Dichter mit Laune zu schildern. Noch sorgfältiger als die Hellenen der üppigern Zeiten pflegten die Römer diesen Theil der Kosmetik. Man kann das schon daraus abnehmen, dass der begabte Ovid in den *medicamina faciei* einen würdigen Stoff didaskalischer Poesie fand. In Rom wurden jene Schönmachereien mit weitern vermehrt; so ward z. B., um glaubenzumachen, dass die Adern an den Schläfen durch die feine Haut durchscheinen, ein zartes Blau aufgetragen. Vergl. Properz II. 14. 27. Männer gaben dem eiteln Geschlechte hierin nichts nach. Selbst der närrische Gebrauch der *splenia* (Schönpflästerchen) ward von beiden Geschlechtern geübt. Vergl. Martial II. 29. 8. X. 22. [Weitre Belehrung über das Schminkwesen der Alten geben Barker, in Wolfs Lit. Ann. I. 387 ff., K. Aug. Böttiger, in den Kl. Schr. I. 51 ff., und Wilh. Adolf Becker, im Charikles II. 232 ff.]

Haupt in der Hand. Fremdes Haupt halten in der Hand: die Heroine Judith (den Holoferneskopf), die frevelwünschige Tochter des Herodes (das auf der Schüssel empfangne Johannishaupt), die heil. Grata (den tuchbedeckten Kopf des heil. Alexander). Ihren eignen abgehauenen Kopf halten in Händen oder unter Arm: St. Alban, der englische Heilige; St. Dionys (*Saint-Denis*); St. Exuperantius, der Züricher Kirchenheilige; St. Proculus, einer der Patrone Bologna's; St. Regula, die Schutzheilige von Chur und Zürich; St. Sitwell oder *Sativola*; St. Ursicinus von Ravenna; St. Valeria von Aquitanien.

Haupt mit Blume am Mund. Auszeichnung des keuschen Franziskaners Ludovicus v. Tolosa, Bischofs v. Toulouse, der sonst, seiner hohen Abkunft wegen, drei Kronen neben sich hat.

Haupt mit glühendem Helm. Marterbild des h. Julian v. Ancyra.

Haupt mit Lotosblume. Aus Scheitelbusch ragend krönt Lotos das Knabenhaupt des Harpokrates [Hor-pa-krut], ebenso das Jünglingshaupt des Antinoos.

Haupt mit Rosenkranz. Mit so bekränzten Häupten erscheinen in Darstellungen das heilige Paar Ascylus und Victoria, die Musikpatronin Cäcilie, die Brauerpatronin Dorothea und die Sicilien beschützende Rosalie.

Haupt mit Schlangen umwunden. Als Aeschylos die Erinnyen (Eumeniden, die Furien der Römer) auf der Bühne zu Athen erscheinen liess, stellten sich diese Schicksalsgöttinnen, die rächenden Mächte des Schicksals, nach des Dichters Intention als gorgonengleiche Schreckgestalten dar, als welche sie mit Schlangen in den gesträubten Haaren erschienen. Später, nach Perikles' und Pheidias' Zeit, milderte sich der Rächerinnen theatralischer Karakter; sie erschienen nun auf der Bühne als jungfräuliche geflügelte Jägerinnen, die zwar eine Schlange in die Hand bekamen, aber um das Haupt nur ein schlangenandeutendes Band trugen. Die Kunst hat dies Schlangenband ohne Zweifel in einigen Erinnyenbildungen

benutzt; indess finden wir es in den Kunstwerken, die uns die freundlichere, sehr ins Artemisische spielende Bildung dieser Wesen überliefern, ganz fortgelassen. — Ein eigentlich schlangenumwundenes Haupt finden wir in Dürerscher Darstellung des Todes wieder, nämlich auf dem berühmten gestochenen Blatt von 1513, wo Tod und Teufel den ritterlichen „Reuter" (man vermuthet den Sickinger) auf dem Ritt durchs tiefe Thal verfolgen. Ebenso erscheint der Tod in Dürers Randzeichnungen zu Maxens Gebetbuche, S. 7, wo er einem Ritter die Sanduhr zeigt. — Bei den im 17. und 18. Jahrh. vielgekünstelten Todtenköpfen umschlingt eine Schlange nicht selten den Schädel in der Weise, dass sie in die Hölung der Augen mündet.

Haupt mit eingedrungenem Schwert (steckendem Hackmesser). An solchem erkennt man den Canterburer Bischof Thomas Becket und den von den Antipapisten, die er blutig verfolgte, blutig bestraften Mailänder Dominikaner, den Inquisitor Pietro [*Petrus martyr*].

Haupt mit Schwert am Mund. „Und aus seinem Munde ging ein scharfes zweischneidiges Schwert", heisst es in der visionären Schildrung des weltrichtenden Kristus (Offenbarung St. Johannis 1. 10—20). So erscheint der Weltrichter treu nach dem Schriftwort dargestellt in Dürers Offenbarungsblättern (Holzschnittwerk von 1498).

Haupt mit Schwert im Mund. Der heil. Juvenalis, Bischof von Narni, führt das Schwert im Munde, weil er das Mordinstrument, das ihm ein Fanatiker des Götterdienstes in den Hals stossen wollte, mit den Zähnen festhielt.

Haupt mit Stern darüber. Uebersternten Hauptes erscheinen: der h. Ordensstifter Dominik, der h. Augustinermönch Nikolaus v. Tolentino und der h. Franziskaner Petrus v. Alcantara.

Haupt mit Sternenkranz. Auszeichnung des h. Priesters Johannes v. Nepomuck, des weltbekannten Brückenheiligen. (Fünfsterniger Lichtkranz.)

Haupt mit Stralenhörnern. In manchen Darstellungen des gesetzgebenden Moses.

Haupt mit Taube darüber. Eine Taube überschwebt (abgesehn von herrgöttischen und marianischen Bildern) die heiligen Bischöfe Hilarius v. Arles, Kunibert v. Köln, Remigius v. Rheims (ob welchem sie mit dem Salbgefäss in den Krallen erscheint); auch den Kronheiligen Oswald, den Patron von Berg, Düren und Zug, der ausser der Geisttaube über sich einen Raben mit Ring zum Beibild hat. Ferner ist unter den weiblichen Heiligen St. Romana so überschwebt. Drei weisse Tauben über Haupt bezeichnen den h. Bischof Medardus, den Patron von Noyon und Tournai, aus dessen Grabe die drei Tauben flogen. (In andern Darstellungen ist es ein Adler, der seine Schwingen über Medard breitet.)

Haupt mit Ueberflamme. Auszeichnung der Pfingstjünger. In Einzeldarstellungen der Apostel schwebt die Flamme zuweilen über Petrus, dem Stuhlenden (z. B. im Mengsischen Bilde des Himmelspförtners in der Staatsgallerie zu Wien). Unter den gewöhnlichen Heiligen findet man die irisch-schottische Brigitta, *S. Bridget of Kildare*, von Feuerflamme überschwebt.

Hauptaltar, s. Hochaltar.

Hauptbedeckung bei den Alten. Stadtbewohner, die nicht zur arbeitenden Klasse gehörten, gingen daheim barhaupt; nur auf Reisen oder bei andern Ausfahrten im Frieden behuteten oder bemützten sie sich. Die Hüte oder Mützen aber, deren sich die Hellenen bedienten, waren manchfaltig genug. Die böotische Kyné, welche Theofrast beschreibt und auf Vasen Kadmos trägt, war tannzapfenförmig, während die thessalische, welche der Kausia nahstand, eine mehr schirmförmige Gestalt hatte. (Ueber diese vergl. die Stelle in Sofokles' Oedipos auf Kolonos, 305.) Die arkadische Kyné oder der arkadische Pilos, dessen sich die Athener bedienten, war ein Hut mit sehr grosser flacher Krämpe. Der Pétasos, aus Thessalien gekommen und von Reitern und Efeben zur Chlamys getragen, bildete die Form einer umgekehrten Doldenblume. Nicht selten gab die Kunst diesen Hut dem Hermes, dem Efebengott und Götterherold. Die sehr breitkrämpige Kausia, welche sehr niedrigen Kopf hatte, war makedonische Kopfbedeckung, gehörte aber auch zur ätolischen und illyrischen, auch wol zur thessalischen Tracht. (Die Kunst hat selbst den Skythen die Kausia gegeben. So erscheint Skiluros damit auf Münzen von Olbia.) Ihre Krämpe war oft ungeheuerlich; eben die so stark ausladende Krämpung und die Art, wie sie an den Hinterkopf gebunden ist, macht die Kausia in den Kunstwerken sehr kenntlich. Mit einer Art Kausia und durch die Chlamys wird der Thessaler Iason auf einer Vase bezeichnet. (Millingen: *Div. coll.* 51.) An einer Megarischen Stele (s. Stackelbergs

Gräber, Taf. 3, 2.) hält ein Krieger einen kuppelförmigen Hut; wie denn mit ebensolchem auch Tydeus und Theseus auf Vasen erscheinen (s. Vasentafel 18 in Millingens *Anc. Mon. of Grecian art*). Den Eihut oder die Schiffermütze von halber Eiform kennt man aus den Darstellungen der als Schiffsgötter verehrten Dioskuren, aus den Bildern der samothrakischen Kabiren, sowie aus Vorstellungen des Odysseus und selbst des Aeneas. Diese seemännische Bedeckung hiess auch der Pilos, sofern sie aus Filz war. (Daher die Piloten, die also eigentlich filzige Leute sind.) Ausser der krämpenlosen, die von Schiffern und Arbeitern getragen ward, ist noch die Freisinn verkündende frygische Mütze, die Gefahndete der heutigen Polizeistaaten, respektvoll zu bemerken. Sie erscheint in einfacher sowie in mehr zusammengesetzter Form nicht selten in Hellenenkunstwerken. Attys und Paris ihre Hauptträger. — Bei den Römern spielte Rolle der Galèrus, ursprünglich die Kopfbedeckung der Priester, vornehmlich des *flamen dialis*. Es war eine kegelförmige wollumwundene Mütze mit einer Art Quaste (*apex*) am Oberende. Von dieser trug sich der Name auf die helm- oder sturmhaubenartige Kopfbedeckung über, welche, aus Leder oder andern Stoffen gefertigt, bei Feldarbeiten und auf Reisen getragen ward. Auch der Soldatenhelm, die *galea,* wurde noch oft, als Abkömmling der altbürgerlichen Bedeckung, *galerus* genannt. (Selbst der künstliche Haaraufbau der Frauen und jeder Aufsatz falscher Haare ward so benannt.) — Als Kopfbedeckung der Weiber finden wir in Griechenland den Kekryfalos, ein Haarnetz oder Haartuch.

Hauptbinde, Stirnbinde, s. „Diadem."

Haupthaar, s. „Haar."

Hauptharnisch, s. „Helm."

Hauptmann von Kapernaum vor Jesu knieend. Zwei Darstellungen von Paul Veronese, in der Dresdner Gallerie und im Madrider Museo. Das Bild zu Madrid von grosser Wirkung bei edler Anordnung.

Hauptplätze, s. „Oeffentliche Plätze."

Hauptschmuck, s. die Art. „Kopfschmuck" und „Kostüm."

Haus und Palast. — Es sei vorbemerkt, dass wir unter diesem Rubrum keine als zusammenhängenden kunstgeschichtlichen Vortrag über Profanbaukunst hinzunehmende Abhandlung übergeben. Eine solche werden wir später im Art. „Profanbau" bieten, falls die jetzt (1855) drohenden Tücken des Schicksals die völlige Durchführung dieses Werks nicht unmöglich machen. Fassen wir heute wenigstens den Muth zu einer Wanderschau durch Länder und Städte!

Italien.

Was wir von der baulichen Einrichtung antiker Wohnhäuser wissen, verdanken wir bezüglichen Stellen bei verschiednen alten Autoren. Vornehmlich beruht unser Wissen darüber auf den Regeln und Vorschriften, die uns der römische Baumeister Marcus Vitruvius Pollio in seinem um die Zeit von Kristi Geburt verfassten Werke *de architectura* auch über die Anlage des Privathauses hinterlassen hat. Aber grade Vitruvs gedrängte Angaben übergehen Vieles, worüber man Belehrung wünschte, und sind zugleich in so schwieriger Sprache gegeben, dass sein sechstes Buch bis zu den Tagen der Aufdeckung der vom Vesuv begrabenen Städte eine mehr räthselhafte denn belehrende Schrift blieb. Erst die Aufgrabungen jener Städte, zumal die weitest gediehene Pompeji's, haben mehr Licht in die alte Hausfrage gebracht. Pompeji's Häuser liefern den praktischen Kommentar zu Vitruv, indem sie auf überraschende Weise sowol untereinander selbst als mit seinen Vorschriften über die Anlage des römischen Privathauses übereinstimmen.

Nach der sehr verschiednen Grundfläche des Hauses sind die Gliedungen desselben so oder so geschoben, erweitert oder verkürzt, aber sie finden sich als dieselben überall wieder, welcher Umstand deutlich genug sagt, wie sehr man im Alterthum an dem einmal für zweckmäsig Erkannten unabänderlich festhielt. Das Eigenthümliche und sich immer Wiederholende ist der innre umbaute Hof, halbbedeckt, in der Mitte offen. Dem Eingange genüber liegt das Hauptzimmer, das Tablinum. Damit sind ganz kleine Häuser zu Ende. Aber gewöhnlich führt noch ein Durchgang neben dem Tablinum nach dem Peristylium, wo sich der vordere Hof schöner und reicher wiederholt. Daran schliesst sich in grossen Häusern noch ein zweites und drittes Peristyl, hinten oder zur Seite, je nachdem der Raum es erlaubt oder die Himmelsrichtung es wünschenswerth macht.

Sehen wir zunächst das Haus eines Handwerkers an, beispielsweise das Haus des Bronzearbeiters Saturninus, das man gewöhnlich die *casa de' bronzi* nennt. Es liegt, das zweite nach dem Tempel der Fortuna Augusta, in der verlängerten

Thermenstrasse. Da finden wir unten nach der Strasse zu, links und rechts von der Hausthür, zwei Tabernae, Handwerksläden oder Werkstätten. Die Handwerker der Alten arbeiteten bekanntlich, wie noch jetzt die im Süden Europens, in offenen Zimmern zu ebener Erde, halb auf die Strasse hinaus. Die Thüren sind deshalb sehr gross. Man sieht auf der steinernen Schwelle beider Tabernen die breiten Rinnen, worin eine Schiebthür von Holz lief, und erkennt aus den ausgestemmten Vertiefungen für die Thürangeln und Riegel, dass neben der beweglichen Wand eine Thür nach innen aufging. In der Taberne links führen zwei gemauerte Treppen nach oben. Beide gehen links hin, also nach zwei verschiednen Räumen, die eine ohne Zweifel nach einem Zwischendeck oder Hängeboden, die andre ins Obergeschoss. In den Seitenwänden beider Läden sind thönerne Röhren eingelegt, ineinander passende Zylinder, die das unreine Wasser von oben nach unten in den gemauerten Kanal führen, der noch jetzt unter der Taberne rechts sichtbar ist. Dieser Kanal hat in der Taberne selbst eine Oeffnung, die mit einem runden Steindeckel verschlossen ist.

Solche Tabernen finden sich bei den meisten Häusern Pompeji's; man weiss, dass sie auch in Rom gewöhnlich waren. Am Fusse des Palatin hat man neuerdings eine ganze Reihe aufgegraben, trotz der unmittelbaren Nähe der Kaiserpaläste, die sich darüber erhoben. In Pompeji waren sie theils die Werkstätten oder die Verkaufsläden der Hausbesitzer, hatten also auch Verbindung mit dem Innern des Hauses, theils sind sie ganz getrennt vom übrigen Haus. In dem grossen Hause des Sallust, welches an der vom herkulanischen Thore nach dem Forum führenden Via liegt, sind die Bäckerei und die zwei Tabernen rechts ganz abgesondert. Sie waren offenbar vermiethet und hatten ihr Obergeschoss für sich, wozu die Treppen inwendig hinaufgehen; ein gemeinschaftlicher Brunnen ist in der Zwischenwand. Die eine Taberne war hier zum Oelhandel eingerichtet, daher im gemauerten Ladentische Vertiefungen für die Thonfässer. Die Kreise in der Bäckerei sind die Bases grosser Handmühlen.

Zwischen zwei vorspringenden etwa 18′ hohen Pilastern mit reichem Kapitell zeigt sich die zweiflügliche Hausthür. Eingestemmte Vertiefungen in den steinernen Pilastern geben kund, dass Nachts ein Querbalken vorgelegt wurde.

Durch die Hausthür tritt man in das Vestibulum, einen schmalen und auch nicht tiefen Gang, so benannt, weil hier der Kommende seine Oberkleider ab und nachher beim Gehen wieder anlegte. Diese Benennung ist eine *crux* für die meisten Antiquare gewesen, welche den Raum lieber unbenannt lassen, als dass sie ihn *vestibulum* nennen sollten. Die Bedenken dieser Gelehrten haben nur darin ihren Grund, dass auch andre Arten von Räumen vor dem Hause *vestibula* heissen, z. B. wenn die Eingangsthür etliche Schritt einwärts gerückt ist, wie sich bei einigen Häusern in Pompeji findet; oder wenn eine Säulenstellung vor dem Eingange angebracht ist, oder endlich wenn ein Haus mit Flügeln gebaut ist, die von beiden Seiten vorspringen. In allen diesen Fällen heisst der Raum zwischen dem Strassenthor und dem Hause ebenfalls Vestibulum. Von den beiden letztern Arten findet sich in Pompeji kein Beispiel, aber in Rom werden viele gewesen sein. Nichtsdestoweniger heisst aber auch der schlichte Gang zwischen zwei Wänden von der Strassenthür bis zum innern Hofe *vestibulum*. Er pflegt in der Regel etwas anzusteigen, weil der Innerhof, der Wasserleitung halber, höherliegt als die Strasse. Der Fussboden des Vestibulum hat zuweilen eine Musivinschrift wie *salve*, oder das warnende *cave canem* mit dem Bild eines anspringenden Hundes.

Von einer zweiten Thür zum Hofe findet sich in Pompeji keine Spur. Aber sie fehlte nicht in vornehmen Häusern und sie war im hellenischen Hause, welches gleich links und rechts vom Vestibulum Wirthschaftsräume und Gesindestuben hatte, sodass eine zweite Thür nöthigwar, um die Herrenwohnung von der Dienerschaft zu trennen. Von den römischen unterschieden sich die hellenischen Häuser überhaupt dadurch, dass sie kein Atrium, kein zu Besuchen (*salutationes*) eingerichtetes Vorhaus hatten.

Durch das Vestibulum des Römerhauses tritt man in das Cavaedium (wörtlich: Hölung des Hauses), in das *atrium* engern Sinnes. Dieser innre, nur in der Mitte offne Hof ist immer ein längliches Viereck. Die Bedeckung dieses Raumes geschah durch Balken, von einer Mauer zur andern über die Breite des Hofes gelegt; in diese waren Querhölzer gefügt und auf beiden ruhte der Dachkasten. In der Mitte blieb ein Viereck offen (vorschriftmäsig ein Drittel der Breite), wohin die Dachrinnen das Regenwasser ergossen. Es sammelte sich unten im Bassin (*impluvium*). Diese Art der Cavädien, welche Vitruv tuskanische nennt, sind die häufigsten zu Pompeji. War aber der Hof zu breit, so standen Säulen, auf welchen die Balken-

enden ruhten, an den vier Ecken des Bassins. Auch dies bebeispielt sich in Pompeji, so in der Casa Championet. Der bedeckte Umgang um das Bassin war nach Vitruv sehr hoch; überhaupt ist es bei den Römern ein stehender Ausdruck, von den hohen Hallen des Atriums (d. h. des Cavädiums) zu sprechen. Sie mussten auch hohe sein, sollte das Licht gehörigen Einfall haben.

Von diesen Hallen gehen sehr hohe und weite Thüren rechts und links in die Zimmer. Meist sind die Thüren zweiflüglich. Da Fenster fehlen, so kam das Licht bei Tage durch die vielleicht halbgetheilte Thür. In der Regel waren dies nur Schlafzimmer, daher *cubiculum* auch bräuchlichster Name für ein Zimmer ohne besondre Bestimmung. Für die häusliche Beschäftigung und den Aufenthalt bei Tage dienten die geräumigen Hallen.

Am Ende des Cavädiums finden sich rechts und links die Flügel (*alae*). Ihre Breite soll ein Drittel oder Viertel der Länge des Cavädiums betragen; ihre Höhe bis zum Querbalken des Eingangs soll ihrer Breite gleichsein. So vorschriftet Vitruv und so ergibt es sich auch in Pompejerhäusern. Die Alae bieten Räume für den häuslichen Kult: hier steht der Hausaltar, stehen Standbilder der Haus- und Schutzgötter, höher an der Wand genüber die Wachsmasken oder Porträtschilde der Ahnen. Bei Häusern, die kein Hinterhaus mit dem Peristyl haben, also reine *atria* sind, muss die eine Ala den Raum für die Küche bieten. Daher die oft erwähnte Nachbarschaft des Herdes und des Hausaltars.

Direkt dem Eingang genüber befindet sich im Hintergrunde des Cavädiums das Hauptzimmer des Vorderhauses, das Empfang- und Schreibzimmer des Herrn, das Tablinum. Die Vorderseite öffnete sich sehr weit, welche Oeffnung durch eine Schiebthür von mehren Blättern verschlossen ward, worin wahrscheinlich auch Fenster angebracht waren. Deutliche Spuren davon zeigen sich an den Rinnen der Steinschwellen. Bei Tablinen gewisser Häuser ist wahrzunehmen, dass runde Ständer von der Schwelle bis zum Querbalken gingen, an welchen ohne Zweifel Vorhänge auf- und abgezogen wurden. Die Sitte, Empfangzimmer mit Vorhängen zu schliessen, wird häufig erwähnt. An den Pfeilern der Thür, wo der verlässlichste Hausdiener (der Atriensis) stand, sind in Pompeji öfter die Geldkisten der alten Besitzer gefunden worden. Solcher auf steinernem Untersatz angeschraubter Kisten haben sich mehre erhalten, sofern sie von Metall waren; von hölzernen sind nur die zierlichen Erzbeschläge, die Schlösser und Schrauben übriggeblieben. Hie und da hat sich in Kisten oder an Kistenstellen noch viele Münze vorgefunden.

Neben dem Tablinum findet sich in Pompejerhäusern ein sehr regelmäsiges viereckiges Gemach, dessen Haupteingang nach der andern Seite gekehrt ist, als ob die Besuchenden durch das Posticum kämen. Es ist das Empfangzimmer und Hauptgemach der Hausfrau, was Vitruv mit dem *oecus quadratus* bezeichnet.

Damit ist das Vorderhaus oder das Atrium zu Ende. Atrium und Cavädium ist dasselbe, nur dass man unter Atrium auch die umliegenden Räume versteht. Man begnügte sich in den ältesten Zeiten hieran, daher der Ausdruck *atrium* bei den Altrömern gradezu für Haus gebraucht wird.

Der hintere Theil des Hauses hängt mit dem Atrium durch einen bedeckten, meist auch verschliessbaren Korridor, die *fauces* genannt, zusammen. Wir treten ins Peristylium. Dies ist eine ursprünglich griechische Einrichtung, wie das Atrium eine tuskische. Beide verbunden geben das Römerhaus.

Das Peristyl ist eine bedeckte Säulenstellung um ein freies Mittelviereck, das zum Gärtchen eingerichtet zu sein pflegt. Dieser Säulenhof, an welchen sich rechts und links wiederum Zimmer anschliessen, ist der Schmuck des innern Hauses, der Aufenthalt der Familie, der vom Geräusch der Arbeit getrennte, für heitre Geselligkeit und stillen Genuss bestimmte Ort. Bei so manchen Häusern Pompeji's hat es an Raum gefehlt, das Peristyl rings herum zu führen, — die Porticus wäre sonst zu eng oder der Gartenfleck zu klein geworden. Also ward eine Seite eingezogen und an die Hauswand gerückt. Beim Hause des Erzarbeiters (*casa de' bronzi*) ist diese Wand dem Auge zu gefallen mit Halbsäulen versehn, die ihr vollständiges Gebälk noch jetzt tragen. Dessen einzelne Theile, Architrav, Fries, Kranz, findet man gelb, violett und weiss gefärbt; gekrönt ist dasselbe mit einem Kanal, der das Regenwasser durch Löwenrachen herabgiesst. Im Innern des eingeschlossnen Raumes läuft zunächst am Fusse der Säulen eine sorglich aus Stein gearbeitete Wasserrinne herum, bestimmt das Wasser vom Dache der Porticus aufzufangen, welches sodann ein bleiernes, in die Erde gelassnes Gefäss füllte und daraus untererd in das Marmorbassin in der Mitte floss, wo es durch eine Kupferröhre in die Höhe sprang. Die Säulen des Peristyls sind hier nur von Mauersteinen aufgeführt, aber mit Stuck bekleidet und kannelirt, oben weiss unten roth gefärbt, etwa 12′ hoch. Symmetrie

fehlt; sie ist andern Rücksichten geopfert. So sind die Säulen an der entgegengesetzten Seite um vieles höher als an der andern, aus dem doppelten Grunde, um den Bewohnern des Obergeschosses die Einsicht ins Peristyl zu benehmen und um den Zimmern mehr Licht zu geben. Nur auf dieser Seite nämlich schliessen sich Zimmer an das Peristyl an. Das mittliegende grössere dieser hintersten Zimmer, das Triclinium oder Gesellschafts-Speisezimmer, ziemlich doppelt so lang als breit (von 24′ Länge bei 14′ Breite und reichlich 18′ Höhe), bot Aussicht nicht nur auf das Blumenbeet, sondern durch das ganze Gebäude bis zum Vestibulum, wenn das Tablinum geöffnet war. — Sind schon die Wände des Peristyls dieses Hauses geschmackvoll in Felder getheilt und mit anmuthenden Bildern auf dunklem Grunde geschmückt, so erscheint das Triclinium noch weit sorglicher ausgemalt. Die entgegenstehende Wand zeigt auf schwarzem Grund eine höchst reiche tektonische Feldereinfassung in hellen Farben; im Innern der Felder feiern die Liebgötter ein Opferfest; auf der Wand rechts bilden Amor und Psyche zwei tanzende Gruppen. Ebenso zierlich wie das Triklin ist die nebenliegende Exedra, ein Konversationszimmer, auf Gelbgrund ausgemalt; der Fussboden dieses Zimmers ist Musivwerk von Weiss und Schwarz, mit geometrischen Figuren. Die übrigen Räume des Hinterhauses geben sich als wirthschaftliche kund; zwei derselben verrathen sich durch Nägel und durch Spuren von Wandschränken und Bretergestellen als Speise- und Vorrathskammern (*cellae, cellaria*). Aus dem Peristyl führt hier ein Ausgang (*posticum*) nach einem Seitengässchen. Dieser Ausgang hatte doppelten Verschluss durch eine innre und äussre Thür. Gleich hinter der Innerthür führt nämlich eine gemauerte Treppe, wovon noch ein Dutzend Stufen erhalten sind, in eine Miethswohnung, welche das Obergeschoss des Hinterhauses einnahm. Die Miether konnten nur wenig von dem untern Hause sehen, denn ihre Fenster gingen aufs Dach des hohen Peristyls. Es war überhaupt gesorgt, dass sie den Besitzer nicht weiter behelligten, worauf z. B. ihr besondrer Brunnen neben der Treppe weist. Ausserhalb der äussern Thür findet sich ganz abgesondert ein Zimmer, das nach allem Wahrschein einen Armen beherbergt hat.

Beim Sallusthause, *casa di Sallustio o di Atteone,* ist das Peristyl zur Seite des Cavädiums angebracht. Der Korridor, der dahinführte, hat linkerhand noch eine Kammer für den Dienstboten, der den Zugang beaufsichtigte. Das Peristyl hat ebenfalls nur drei Hallen, da die vierte Seite an die Mauer gerückt ist. Diese Mauer trägt eins der grössten und schönsten pompejanischen Gemälde, darstellend die badende Diana, die sich gegen den andringenden Aktäon vertheidigt. Die Hallen zu beiden Seiten enden in kleine hübsch bemalte Gemächer, die sich als Schlafzimmer kundgeben. Am Ende der dritten Halle ist das Triklin mit Nische für den Anrichtetisch und mit der Aussicht auf das eingefasste Blumenbeet. Genüber die Küche, aus welcher links eine Treppe herum in ein Obergeschoss führte, das sich über dem Tablinum erhob und einen andern Ausgang nach dem Garten hatte. Dies Haus nämlich hat ausser dem vom Peristyl umschlossnen Gärtchen noch einen Garten (*viridarium*) hinter dem Atrium. Der Raum für diesen Garten ist freilich sehr unregelmäsig, doch ist er geschickt benutzt. In hinterster Ecke dort wieder ein Triklin. Der regelmäsigste und grösste Garten, welchen Pompeji, soweit es aufgegraben, aufweist, findet sich bei der irrig sogen. *Casa di Pansa,* welche das Haus eines gewissen Paratus war.

In der Geschossfrage, welche dadurch verwirrt worden, dass Vitruv von keiner Treppenanlage spricht, muss bemerkt werden, dass zwei Geschosse im ganzen Alterthum das Gewöhnliche waren. Aber das Erdgeschoss ist den Alten die Hauptwohnung, daher dasselbe verhältnissmäsig hoch und weit angelegt, das Oberstock dagegen sehr viel niedriger, attikenartig, gehalten ist. Wir sehen dies an den verkohlten Häusern von Herculanum und erkennen es auch zu Pompeji, wo noch manche Mauer des Cavädiums steht mit den Löchern für die Querbalken und den Fenstern des Obergeschosses, obgleich die meisten hohen Mauern, sowie alle Decken, sofern sie auf Holz ruhten, eingestürzt sind. Steinerne Treppenansätze sind sehr häufig; die Holztreppen, welche darauf ruhten, sind natürlich wie alles Holzwerk während der 1800jährigen Begrabenheit der Stadt vermodert und in Erde verwandelt. Das Oberstock hatte Fenster nach der Strasse, was im Unterstock selten der Fall ist. (Die Fenster hatten meist Glasscheiben, *specularia.* Einige eingesetzte Glasscheiben sind noch diesentags in Pompeji erhalten.) Unten nach der Strasse sind in der Regel Tabernen; wo nicht, so sind zwar Fenster angebracht, aber so hoch, dass man nicht hinaussehen konnte, daher die Bewohner, wenn etwas Merkwürdiges auf der Strasse vorfiel, ins Aufstock hinaufgehen oder ins Vestibulum treten mussten. Im Seitenflügel gingen die Oberfenster auf das Dach der Halle um

das Impluvium, also konnte man aus ihnen nicht in die Halle hineinsehen. Zur Treppenfrage ist die Thatsache beizubringen, dass es in Pompeji auch Aussentreppen gibt, breite Steintreppen, welche grad von der Strasse aus zwischen zwei Häusern hinaufführten. Dies genügt wol zur Erklärung, wie man zu Rom Häuser von vier bis fünf Gestocken haben konnte, ohne dass durch die Anlage der Haupttreppe die ganze Einrichtung des römischen Hauses verändert wurde. Zu solchen Häusern also, welche auf Vermiethung hin so vielstöckig erbaut waren, führten die Treppen zur Seite hinauf. Augustus verordnete, kein Haus solle höher denn 70 Fuss gebaut werden. Entsprechen 70 römische Fuss 67 rheinischen, so gibt dies doch ein Haus von vier Geschossen. In Martials Epigrammen finden wir die Klage des Poeten, dass er drei Treppen hoch wohne und dass es hohe Treppen seien. Dagegen hatten zu Rom die Häuser der Vornehmen, welche eigentlich allein *domus* hiessen, nur ein Geschoss mit der Attika oder dem attikenartigen Aufstock. — Der lateinische Ausdruck für Oberstube und Oberstock ist *coenaculum*, was eigentlich Speisezimmer oder Vesperstübchen besagt. Diese Bezeichnung für Obergemächer schreibt sich von den Handwerkern her, welche am Tag in der Taberne arbeiteten und dann zum Nachtessen ins Oberstübchen gingen. So übertrug sich der Ausdruck fürs Esslokal der Arbeiter auf die Obergeschosse überhaupt. Da nun diese, soweit sie nicht für die Dienstboten nothwendig waren, öfter vermiethet wurden, so verstand man zuletzt unter *coenacula* allgemein auch die Miethswohnungen.

Aeusserlich, nach der Strasse hin, wurden die Wohnhäuser insgemein wenig oder gar nicht mit Schmuck bedacht. Da erscheint Alles in möglichster Einfachheit: die einzige Verzierung ist etwa, dass in der Mauer rothe und hellgelbe Ziegel streifweis miteinander wechseln, oder dass eine rothgemalte Inschrift den Namen des Besitzers, öfter auch den parteilich Gewünschten für ein städtisches Amt nennt. (So steht am Hause des Pompejers Paratus geschrieben: *Pansam Aedilem Paratus rogat.* „Paratus wünscht den Pansa zum Aedil." Mit naiver Ungrammatik hat der Erzarbeiter an sein Haus gemalt: *C. Cuspium Pansam Saturninus cum discentes rogat.* „Saturnin mit seine Lehrlinge bittet den Cuspius Pansa zu wählen." Die Strassenwand des Hauses diente überhaupt allen möglichen Kundgebungen.) Häuser, die auch im Aeussern Anspruch machen, sind zu Pompeji nur eine Ausnahme; das bedeutendste Beispiel ist das sogenannte Dioskurenhaus an der Merkurstrasse, dessen Aussenseite schon, entsprechend dem reichen Innern, mit einer Säulenstellung um die Thür und anderweitig geschmückt ist. Auf Schmückung aber des Innern war man allgemein bedacht. In den Studj Neapels sind ganze Reihen von Sälen gefüllt worden mit Bildwerken von Marmor und Stuck und Bronze, die einst vornehmlich die Peristyle pompejanischer Häuser verschönt haben. Und selbst das geringste Haus hat irgendwelche Malerei. Der heitere Farbensinn, der den Südländern eigenist und den all der Glanz von Himmel und Meer und Land gleichsam herausfordert, hier in Pompeji hat er sich beinah bis zum Uebermaas geltendgemacht. Haus für Haus, Zimmer für Zimmer ist ein kräftiges Roth die immer wiederkehrende Haupt- und Grundfarbe; nicht blos der Stucco, womit man die aus Lava oder Tuff oder Ziegeln aufgemauerten Zimmerwände überzog, ist fast überall roth gemalt; auch die Säulen der Peristyle zeigen gewöhnlich von unten hinauf bis zur Mitte denselben Anstrich. Aber der Farbensinn ist vom Kunstsinn veredelt worden, und der rothe Grund der Wände trägt fast immer noch Gebilde höherer Art. Sind schon manche öffentliche Gebäude reich an Malerei, so sind noch reicher daran die privatlichen. Und sie erstreckt sich über alle Gebiete, deren diese Kunstart irgend mächtig ist; — hier ist es eine einfache Linienverzierung, welche die Wand in Felder theilt; dort sind die Felder mit bunten Arabesken gefüllt und eingefasst; dort im Triklin sollen Küchenstücke oder Bilder des niedern Lebens die Esslust und die Fröhlichkeit der Tischgenossen reizen; dort wieder sprechen Landschaften im ernsten Stil und historische und mythologische Bilder die feinre und tiefre Empfindung an; auch bebeispielt sich schon zahlreich jene fantastische Baumalerei, die wir im Auslauf des Mittelalters an den Hauswänden neu erblüht finden.

In der prächtigen Strasse, welche vom alten Meeresufer in der Nähe der Theater nach dem sogenannten Kreuzweg der Fortuna und von hier in grader Linie nach der nördlichen Stadtmauer führt, ward 1847 ein Haus ausgegraben, welches an Reichthum und Eleganz alles Bisherige übertrifft. Der Hofraum ist offen, hat Mosaikpflaster und an den Mauern fantastische Bilder des reichsten, geschmackvollsten Stils. An den Seiten dieses Atriums befinden sich kleine Schlafzimmer mit folgenden Wandgemälden: Polyfem, welcher von einem Amorino, der auf einem Delfin daherreitet, einen Brief der Galathea empfängt; eine Venus mit dem Fischfang be-

schäftigt; ein Narcissus; einige schwimmende Liebgötter; eine Victoria auf einem Zweigespann und mehre Landschaften. Im Hintergrunde des Atriums öffnet sich das Tablinum, das Empfangzimmer mit zierlichem buntfarbigen Marmorpflaster. An den Wänden dieses Zimmers müssen Holzgemälde gewesen sein; man erkennt deutlich die Räume, welche sie einst füllten, und fand die verkohlten Ueberreste. Vielleicht waren diese von der Hand eines jener berühmten Meister, welche nach Plinius gern auf Holz malten. Zur Seite des Empfangzimmers befindet sich der Speisesaal und hier entdeckte man drei grosse Gemälde mit Figuren von Lebensgrösse. Sie stellen den Herkules dar und Omfale, welche seine Keule hält, umhüllt mit dem Fell des nemeischen Löwen. Ferner Bacchus als Knabe, Arm in Arm mit Silen, auf einem von zwei Ochsen gezogenen Wagen und gefolgt von Bacchanten. Drittens ein bacchischer Triumfzug mit einer Victoria, welche einem Schilde die Thaten des siegreichen Gottes eingräbt. Hier fanden sich auch die triklinischen Ruhebetten, unsern modernen niedrigen Sofas nicht unähnlich, die Fussgestelle reich mit Silber geschmückt. Hinter dem Empfangzimmer öffnet sich der Garten mit einer prächtigen Fontaine am Ende, geziert mit vieler Mosaik und einer kleinen Marmorstatue des Silen. In der Mitte ist der Wasserbehälter, ringsherum mit eleganten und reichen Marmorskulpturen geziert, z. B. einem kleinen Faun, welcher einer Ziege den Dorn aus dem Fusse zieht, einem bärtigen Satyr, einem Hirsche, einem Hasen, welcher Trauben nascht, einem Amorin auf einem Delfin, einer jugendlichen Feldgöttin, welche eine neugeborne Ziege auf ihrem Schoose hält, zu welcher die Mutterziege sich auf den Beinen emporrichtet, um ihr Junges zu liebkosen. — Diese Wohnung schliesst sich mit einem zweiten ebenfalls offenen Atrium, wo die Dienerschaft wohnte. Hier fand sich ein vierrädriger Wagen mit eisernen Rädern und vielem Bronzeschmuck. In der Küche stiess man auf sehr viel zierliches Geräth aus Bronze und die Spuren des Rauches waren nach 18 Jahrhunderten noch an vielen Stellen kenntlich. In den übrigen Zimmern fanden sich höchst elegante Geschirre und Vasen, Kandelaber und mehre Bronzemünzen, einige Bestecke mit chirurgischen Instrumenten und viele Glasflaschen von neuen und seltenen Thierformen. Die Wohnung hatte ein zweites und drittes Stock, zu welchen man auf einer breiten Treppe emporstieg. Auf einem kleinen Gemälde neben dieser Treppe befindet sich ein Brief mit dem kaum mehr lesbaren Namen des Besitzers dieses Hauses, jedoch mit noch erkennbarer Bezeichnung seines Standes mit schrägen Buchstaben. Er gehörte zu den Decurionen oder Senatoren von Pompeji. Alle Mauern und Zimmer dieses Hauses sind mit Gemälden komischer und tragischer Scenen geschmückt: auf einem derselben ist ein junges Mädchen abgebildet mit Maske und Doppelflöte. Nach diesem Bilde wird das Haus nun die *Casa della Sonatrice* benannt.

Von den Villen und Palästen, welche sich die vornehmsten Römer an den Stränden von Puteoli (j. *Puzzuoli*) und Bajä (*Baja*) erbaut hatten, stehen nur noch wenige und überdies so entstellte Trümmer, dass eine starke Fantasie dazu gehört, um anknüpfend an dieselben die alten Bauherrlichkeiten im Geiste zu rekonstruiren. Zu Puzzuoli belegt man einen Baurest mit dem Namen des Cicerohauses, das einst als ein freies Nachbild der Akademie Athens hier seine Stelle gehabt. Zu Bajä und weiter hinaus hatten Sulla und Marius, Pompejus und Cäsar, Hortensius, Lucullus, Nero und Andre ihre prächtigen Villen, deren merkwürdigste die ins Meer hinausgebauten bleiben. (Reste solcher noch unter Wasser sichtbar.) Am nördlichsten Punkte des Golfs stand die Pisonische Villa, mit welcher sich grosse Thermen verbanden, deren restende Theile die antiquarische Weisheit zu Tempeln der Venus, des Merkur und der Diana Bajana macht.

Nullus in orbe sinus Bajis praelucet amoenis — sang Horaz. Und von der einst so geräuschvollen, jetzt so ländlich stillen Bucht singt unser Wessenberg:

Du botst dem Römer schon, was Rom versagt,
Den Vollgenuss der freundlichen Natur.
Doch als auch hier zu freveln er gewagt,
Verbannt ihn Nemesis aus deiner Flur.

Am Stärksten bezeichnet uns Waiblinger, was aus Bajä, jenem Wunderfleck sybaritischer Lust und korinthischer Freude geworden. In seinen Distichen heisst es:

Wol noch grauet am Strande des Meeres der Tempel der Venus,
Aber zerfallen und leer, ohne der Priesterin Dienst.
Statt der Rosen bekränzt ihn Moos, auf verwüstetem Hügel
Deuten die bacchische Stadt ärmliche Trümmer nur an.
Fieber athmet die Luft, kaum grünt der spärliche Weinberg,
Und verschmachtet, versiecht siehst du die edle Natur.

Hässliches Bettlervolk durchschwärmt den verödeten Boden,
Wie Insekten, die gern Krankheit und Seuche gebärt.

Auf Capri, wo Augustus und Tiberius Lustbauten aufführten, resten (auf der Höhe des östlichen Vorgebirgs) noch manche Mauern vom Palast Tibers, der den stolzen Namen einer *Villa Jovis* führte. Die Trümmer verrathen, dass es ein Eilbau des Kaisers gewesen. „Bald fertig und rasch genossen", das ist der Spruch, der aus der nachlässigen Konstruktion herausklingt. Vom Schmuck des Palastes zeugen noch Musivböden. Jetzt wohnt, wo der alte Lüstling geschwelgt, ein Franziskaner-eremit.

Zwischen Sarno und Scafati in der Provinz Galabria citeriore ist jüngst eine Villa aufgedeckt worden, deren Architektur fast dieselbe ist wie die der täglich zu Pompeji beobachteten Wohngebäude. Ihr Unterschied von diesen besteht nur in einem Unterbaue mit Bögen und grossen hohlen Töpfen. Sie ist wolerhalten, enthält zwölf Zimmer und hat ein ausgedehntes Vestibulum. Es fanden sich darin zwei Amforen, ein Eisenschloss, zwei Ackergeräthe von seltsamer Form, das Geripp eines Menschen und das eines Vogels. Andre wol noch vorhandne Gegenstände sind ohne Zweifel zugleich mit dem einst auf Balken ruhenden Fussboden des ersten Geschosses in den Unterbau heruntergefallen. Das ganze Gebäude ist nun ins durchgesickerte Wasser des Sarno getaucht.

Grössern Karakter hatten die Paläste und Villen in und bei Rom. Von diesen Bauten, die in ihren Prachttheilen weit über das blos Wohnliche hinausgingen, zeugen zwar noch Massen von Ruinen, aber unter dem ungeheuren Getrümmer ist doch nur Weniges, was uns rechten Anhalt bietet, um davon aus, mit Beacht der Angaben alter Autoren, uns im Geiste das einst glänzende Ganze rückkonstruiren zu können. Trümmermassen in allen Formen, mit neuern Wohnungen, einem weissschimmernden Kirchlein und dichtem Grün vermengt, decken den breiten flachen Rücken des Palatinischen Hügels: es sind die Reste kaiserlicher Prachtpaläste, deren immer noch zu hoffende vollständige Ausgrabung vieles Licht über altrömische Palastarchitektur verbreiten müsste. Die meisten der noch sichtbaren Ruinen Roms gehören der Zeit nach dem Neronischen Brande an; wir sehen die Ueberreste von Bauten des Vespasian und des Titus, von Palästen des Domitian, von verschiednen Foren, von Bauten Trajans, Hadrians und der Antonine, an welchen sich die Römerbaukunst in letzter Blüte zeigt, von Sinkbauten Caracallischer und Rohbauten Diocletianischer und Constantinischer Zeit.

Schon in Endzeiten des republikanischen Roms hatte der Luxus der Privatgebäude, nachdem er schüchtern die ersten Schritte gethan, bald reissend überhandgenommen. Als Lucius Crassus, der Redner und Censor, um das Stadtjahr 650 seinem Hause sechs kleine Säulen von hymettischem Marmor gegeben, geschah ihm noch viel üble Nachrede. Zum Luxus, die Häuser mit Marmor zu bekleiden, gab Mamurra im Stadtjahr 698 das erste verführerische Beispiel. Auch Cicero wohnte kostbar, d. h. in einem Hause, das nach heutigem Gelde 175,000 Thaler kostete. Vom Palast des Scaurus, der auf dem Cölius stand, aber dort in keinem Steine mehr nachzuweisen ist, hat Mazois ein Gedankenbild entworfen in seinem *Palais de Scaurus, fragm. d'un voyage fait à Rome vers la fin de la république par Mérovir prince des Suèves.* (Deutsch mit Anmerk. der Gebrüder Wüstemann, Gotha 1820.) Prächtige Villen mit grossartigen Gartenanlagen, wie die Lucullischen, verschlangen schon damals um Rom ganze Strecken ackerbaulichen Landes. Lucullwürdige Kunstgärten legte der Geschichtschreiber C. Sallustius Crispus (gest. 35 vor Kr.) in den letzten Tagen der Republik zwischen dem Quirinal und dem Pincio an. Die Sanssouci's in diesem Gärtenkomplexe waren so prächtig, dass nachmals mehre Imperatoren hier Residenz nahmen. Erst bei Alarichs Feuerverheerung der Stadt gingen die Palatialbauten dieser Anlage zugrunde. Die wenigen Reste, die noch an die Sallustgärten erinnern, werden hinter Piazza Barberina gefunden.

Vor allen wurden mit dem Wachsthum der Staatsmacht die Gebäude des öffentlichen Verkehrs und des öffentlichen Vergnügens immer grösser und prachtvoller. Während man die Tempel nicht umfänglich, aber zierlich baute, wuchsen die Neubauten von Curien und Basiliken, die den Römern zu Versammlungen, Verhandlungen und Geschäften immer nöthiger wurden, zu bedeutendem Umfang. So die *Curia Pompeja* aus dem Stadtjahr 697, die prachtvolle *Basilica Aemilia et Fulvia* mit frygischen Säulen, errichtet von Aemilius Paulus, dem Consul im Stadtjahr 702, die *Basilica Julia* an der Südwestecke des Palatin, die August vollendete und dann erneuerte. Gleichzeitig dachte man an glänzende Marktanlagen, an Foren mit Säulenhallen und öffenlichen Gebäuden, würdig sich zu messen mit den schon längst berühmten Agoren hellenischer Städte. So erhob sich, an-

stossend an die Julische Basilica, das neue *Forum Julium*, als dessen Vollender gleichfalls der Cäsarerbe bekannt ist. Auch Gebäude für Schauspiele, welche das Römervolk früher schon zwar prächtig, doch nur für kurzen Bestand (aus Holz) konstruirt zu sehen gewohnt war, wurden jetzt von Stein und in riesenhaften Dimensionen gebaut. Bekanntlich war es Pompejus, welcher im selben Jahr, wo seine Curia entstand, das erste Theater aus Stein herstellte; dem mitylenischen nachgebildet, fasste es 40,000 Zuschauer. Das erste steinerne Amfitheater, dessen Errichter Statilius Taurus war, entstand erst unter August.

78 vor Kristus ward der grosse Staatspalast erbaut, welcher als sogenanntes Tafelhaus — *Tabularium* — zwischen beiden kapitolinischen Hügelspitzen mit offenen Arkaden nach dem Forum frontmachte. Dieser grossartige Bau — das Staatsarchiv des Römerreichs — ist nun die gewaltigste Ruine, die sich aus Zeiten der Republik erhalten hat. Zu genauerer Kenntniss dieses Bauwerks sind wir erst in den letzten zwanzig Jahren gelangt; bis dahin nämlich waren die Innerräume meist unzugänglich, indem sie zur Aufbewahrung von Gefangenen dienten. Jetzt ist man zur Ueberzeugung gelangt, dass der ganze heutige Senatorenpalast auf antiken Mauergrundlagen ruht und dass das alte Gebäude denselben Umfang (230′ ins Geviert), welchen der drüber errichtete moderne Bau mit seinen imposanten Massen darbietet, gehabt haben muss. In einer neuerdings wieder zu Vorschein gekommenen Inschrift wird C. Lutatius Catulus als der Erbauer nicht nur des Tabularium, sondern auch der Substruktion namhaft gemacht, ja letzter wird in erster Linie gedacht. In der That bietet diese den schwierigsten Theil der Arbeit dar; die Weise aber, in welcher die Aufgabe gelöst worden, beansprucht unsre volle Bewundrung. Längs der mächtigen Mauer aus Peperinquadern, welche sich hinter dem Tempel der Concordia und des Vespasian bis zur Schola Xantha hinbreitet, läuft im Innern eine Gallerie hindurch, in der die Strebepfeiler verborgen liegen, welche die ungeheure Wucht des darauf lastenden Baues tragen helfen. Zu diesem Durchgang, welcher gleichzeitig die Verbindung mit dem Forum erleichtert haben mag, führt eine Treppe hinab, die von wunderbarer Erhaltung und schon darum besichtigenswerth ist, weil an der Stelle ihrer Anlegung die Quadermauern uns besonders grossartig entgegentreten. In den Oberräumen des Tabulars hat man die Spuren eines Treppenaufganges entdeckt, welcher zum zweiten Stock führte, und eine andre wolerhaltne Stiege, die in grader Linie nach dem Forum hinabging. Letzte mündete genau an der Stelle, wo der Vespasiantempel erbaut worden. Die Flachgewölbe, welche diese Stiege überdachen, sind ganz nach dem Gebrauch der Etrusker ausgeführt, deren Traditionen die Römer in ihren Profanbauten bis in späte Zeiten befolgt zu haben scheinen. — Ueber der bemerkten unterirdischen Gallerie läuft eine Portike hinweg, die nach aussen hin mit dorischen Halbsäulen geschmückt und unterstützt ist. Die Bogenfenster derselben hat man schliessen müssen, weil die Steine durch Verwitterung ihre Tragkraft verloren haben. Durch das eine, das man allein wieder offenzulegen gewagt hat, bietet sich eine herrliche Aussicht auf das Forum, den Palatin und die ganze Umgegend. Die dahinter liegende Wand des Tabulars ist stark angefressen, was sich durch die Salzlager erklärt, die im Mittelalter hier aufgehäuft waren. — Besondre Beachtung verdient der grosse Flachbogen über dem Seiteneingange, durch welchen man auch zur Portike gelangt. Trotzdem dass mehre Steine zum Theil ausgebrochen und durch neu eingezogne nothdürftig ergänzt sind, ist er wanklos stehengeblieben, die ungeheure ihm aufgebürdete Last mit derselben Ruhe und Stetigkeit tragend, als hab' er nur sein eignes Gewicht zu tragen. Diese Ausdauer des über achtzehn Jahrhunderte alten Bogens ist in Rücksicht seiner beträchtlichen Spannungsweite eine wahrhaft staunenerregende.

Von der *Basilica Julia*, dem gewaltigen Gerichtspalast, der sich zwischen dem Tempel der Dioskuren und dem des Saturn erhob, ist nicht viel mehr übriggeblieben als der einst prachtvolle Marmorfussboden, durch welchen wir wenigstens die ungeheure Ausdehnung dieses berühmten Gebäudes kennenlernen. Von Julius Cäsar aufgeführt, von August erweitert und vollendet, war dieser Prachtbau das Haus der Centumviralgerichte, die hier gleichzeit an vier Orten unter den Ab- und Zuströmungen der Geschäftsleute gehalten wurden. Nachdem es mehrmals durch Feuer verheert und zuletzt unter Diocletian wiederhergellt worden, hat es im späten Mittelalter einen Steinbruch abgegeben, sodass von den Travertinpilastern, die den langen Saal in fünf Schiffe theilten, nur noch geringe Spuren am Platze vorhandensind. Von der Bogenstellung des äussern Seitenschiffes haben sich zufälligerweise dadurch, dass im Mittelalter Heumagazine darüber erbaut wurden, einige wenn auch ärmliche Reste übererd erhalten.

In der neuerdings so benannten *Villa Palatina*, welche unmittelbar neben den farnesischen Gärten liegt und die Mitte des Hügels einnimmt, findet man eine Reihe unterirdischer Säle, die offenbar keine andre Bestimmung hatten, als mit ihren starken Gewölben das auf der Höhe des Hügels errichtete Gebäude zu tragen. Diese grossartigen Unterbauten, welche sich auf den lebendigen Fels stützen, sind im J. 1775 durch Zufall, indem die Wölbung durchbrach, entdeckt worden. Seitdem ist eine Treppe angelegt, welche zu diesen Sälen hinabführt. Vor der Terrasse, die nach dem Circus maximus hinliegt, breitet sich eine beträchtliche Kurve aus, welche auf Logensitze hinzudeuten scheint, vonwo man die dort abgehaltnen Spiele ansehen konnte. Es ist aller Wahrschein vorhanden, dass sich hier der Palast des Augustus erhob. Zur Rechten desselben mag der durch Tiberius begonnene Anbau sich ausgebreitet haben, worauf auch das zufüssen des Hügels entdeckte Pulvinar hinweisen dürfte, dessen prachtvolle Marmorreste daselbst wieder aufgerichtet sind.

Die grossartigsten Reste der Kaiserpaläste finden sich neben Villa Palatina in der Vigna des englischen Kollegs, zu der man vom Thale des Circus aus gelangt. Hier begegnen wir einer Bogenstellung, die den Zweck hatte, eine mit dem Palatin selbst gleichhohe Terrasse zu schaffen, da dieser grade hier den Dienst versagte durch seinen Abfall nach dem Cölius hin. Der Baumeister hat bei diesem kühnen Unternehmen mit der Natur selbst sozusagen gewetteifert und die nach dem Zirk hin gelegne Fasade der Kaiserpaläste zu einem wahrhaft grossartigen Abschluss gebracht. Aufsteigend zum Plateau, welches von diesen schön gelüfteten Backsteinsubstruktionen getragen wird, werden wir erst gewahr, um welche Höhe es sich dabei gehandelt hat. Derzeit finden wir dieselben noch um ein bedeutendes Stück in den Boden versunken, denn vor Anlang am Fuss der Bogenpfeiler hat man schon eine ansehnliche Reihe von Stufen zurückgelegt. Vom Palatium selbst, das sich auf diesem Unterbau erhob, ist ausser Musivresten des Fussbodens keine Spur mehr vorzufinden. — Eine tiefe Schlucht trennt diese Ziegelbauten vom hintern Hügel, mit dem sie nach der Seite des Colosseum hin keine Verbindung haben. Fest verkettet ist dagegen die dem Zirk zugewandte Terrasse mit dem in Villa Palatina gelegnen Palaste. An der Stelle, wo die Terrasse sich in den Zirk vorschiebt, stehen noch Reste einer Halle, vonwo der Imperator, der diese Bauten entstehen liess, die Spiele angesehen haben mag. Ob dies Nero oder ein Andrer gewesen, ist schwer zu beantworten.

Für das Haus des Caligula oder für einen Rest der *Curia*, wo der Senat tagte, wird der grosse Backsteinbau erklärt, der hinter der Ruine des Dioskurentempels liegt und gegenwärtig zum Heumagazin degradirt ist. Jedenfalls sind seine riesigen Mauern nicht blos an sich selbst höchst bemerkenswerth, sondern auch in ihrem Verhältniss zur herrlichen Dreisäulenruine des Tempels.

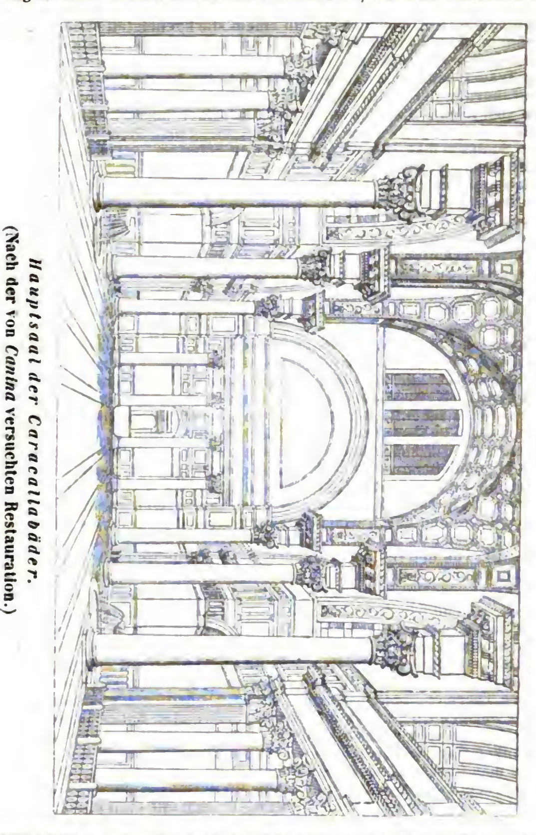
Von dem kostbarsten, als das goldene Haus gepriesnen Palaste Nero's, dem Riesenbauwerke der Architekten Celer und Severus, wissen wir aus alten Nachrichten, dass er vom Palatin nach dem Esquilin und Cölius hinüberreichte, dass er sich in millienlangen Säulenhallen fortsetzte und damit grosse Parkanlagen umschloss. Als das goldene Haus, von oder bei den farnesischen Gärten beginnend, mit seinen fantastischen Anlagen sich nach dem Esquilin hinüber verbreitete, befand sich an der Stelle, wo sich jetzt die ungeheuren Steinmassen des Colosseum thürmen, ein mit Wasser aus dem Claudischen Aquädukte gespeister Weiher, zu dessen Anlage die tiefliegende Oertlichkeit allerdings einladen musste. Die Flavier, welche die Neronische Prunkanlage grossentheils zerstörten, wussten diese Oertlichkeit besser zu nutzen, indem sie in diesem Becken, das eine so grosse Fläche darbot, das riesigste aller Amfitheater erstehen liessen. — Dass Nero's glänzender Riesenbau zu dem Titel des „goldenen Hauses" gekommen, rührt von der vielen Goldverwendung des Malers Amulius, der all die verschiednen Palatialräume mit seinem in niedrer Sfäre blühenden Pinsel geschmückt hatte. Begriff von der Prachtmalerei, womit das Innre dieser und andrer Kaiserbauten ausgeschmückt gewesen, können die Deckengemälde geben, welche sich in einigen untererd erhaltnen Kammern aus Cäsarenzeiten in den farnesischen Gärten vorfinden. Goldene Blumen auf weissem Grunde und geistreich angedeutete Figuren mit Arabesken, die sich theils golden auf himmelblauem Grunde, theils himmelblau auf Goldgrund absetzen, gewähren da bei spärlichem und unsicherm Kerzenschein einen überraschenden Anblick.

Als Titus nach Vollendung des von Vespasian baubegonnenen Colosseum oder Flavischen Amfitheaters auf den nahen Höhen des Esquilin einen prachtvollen Thermenbau zu errichten beschloss, wusst' er sich, um die Ausführung dieses Planes zu beschleunigen, nicht besser als dadurch zu helfen, dass er die am Hügelfusse liegenden Prachtbauten, welche ohne Zweifel zu Nero's goldenem Hause gehörten,

in die Unterbauten verwandelte, auf deren Rücken er seine weitläufige Anlage frei ausbreiten konnte. Wiewol die so gewonnene Fläche sehr gross war, reichte sie doch nicht völlig aus, daher er sich gemüssigt sah an der Seite nach dem Amfitheater hin ein halbkreisförmiges Stück anzubauen. Dies besteht aus einer Reihe langgestreckter Kammern, deren Mauern auf die frühern Gebäudemassen nicht rechtwinklig aufsetzen, sondern sich in einem starkgeneigten Winkel strebepfeilerartig anlehnen. Durch solche Weise der Konstruktion erhielten nicht blos die alten Mauern eine grössere Tragkraft, sondern es ward auch die Ausdehnung der neugewonnenen Träger möglichst vervielfältigt und eine Vertheilung der Last erzielt. — Bei Durchwandrung der weitläufigen Säle, die hier aneinandergereiht liegen, überzeugt man sich leicht, dass dieselben der Sitz einer überschwänglichen Pracht gewesen sein müssen. Zu beiden Seiten eines die ganze Tiefe des Gebäudes durchmessenden Saales reihen sich zwei Reihen von Sälen an, deren nach dem Berge gekehrte Hälfte verschüttet liegt. In diesen Räumen war es, wo *Giovanni da Udine* durch Zufall jene Malereien entdeckte, welche (damals nach der Natur des Fundorts „Grottenmalereien" heissend) seinen Meister, den grossen Raffael, zu den Schöpfungen der vatikanischen Loggien begeisterten. Heute sind nur noch wenige und unbedeutende Reste jener Malereien übrig, und zwar haben sich diese in der dunkeln Portike erhalten, die im Alterthum als Durchgang der Titusthermen gedient zu haben scheint. So unscheinbar sie geworden, bleiben sie dennoch interessant, da sie uns recht augenscheinlich bebeispielen, wie die Alten es verstanden, durch derartige perspektivische Zeichnungen eine beengte Oertlichkeit auf Wegen optischer Täuschung gleichsam auszuweiten.

Prachtreicher noch als die Titische erhob sich über ein Jahrhundert später die Thermenanlage des Caracalla. Diese steht noch in so herrlicher Ruine da, dass uns damit das Knochengerüst eines solchen Baues am Vollständigsten und Klarsten vor Augen gelegt ist. Das Ganze war so hochlagig, dass es noch jetzt wie auf einer Terrasse zu stehen scheint. Der Mittelraum, nach der Strasse hin eingehegt von hoher Mauer mit zahlreichen Fensternischen für Statuen, enthielt das grosse Schwimmbad, wie sich durch die Ausgrabungen, welche die tiefe Einsenkung des Bodens kennenlehrten, erwiesen hat. Dieser Raum hatte nicht ganz die Längenausdehnung, die er jetzt wahrnehmen lässt. Zu beiden Seiten nämlich befanden sich überwölbte Hallen, die durch eine Säulenreihe gegen das Schwimmbad abgegrenzt waren und durch welche man zu demselben gelangte. Dahinter lag ein gewölbter Saal von gewaltiger Ausdehnung, wozu einige Stufen hinaufführten. Um von der Höhe der Mauern, welche die Gewölbe trugen, deutlichen Begriff zu bekommen, muss man in die Vertiefung niedersteigen, welche zur Offenlegung des Fussbodens ausgegraben worden. Die Kreuzgewölbe ruhten auf riesigen Porfyrsäulen, welche wie die ganze kostbare Bekleidung dieser Thermen zum Theil erst im 16. Jahrh. weggenommen wurden, um neuen Bauten zum Schmuck zu dienen. Wäre dies nicht geschehn, so würde sich die Wölbung wahrscheinlich ebensogut erhalten haben wie die derselben Stelle im Bädersistem entsprechende, welche noch im Hauptschiff der Santa Maria degli Angeli, jenem gekirchten Theil der diokletianischen Thermen, vollen Bestand hat. — Als dritter der Haupträume, an welche sich alle übrigen Gliedungen dieses weitverzweigten Baues anfügen, bezeichnet sich die Rotunde der Warmbäder, welche zur Hälfte in den grossen Platz hineingeschoben war, der sich hinter den Thermen zufüssen des Aventin ausbreitet und auf den man über eine moderne Demarkationsmauer hinwegschaut. Heute sind von diesem prächtigen Kuppelbau nur einige Pfeiler übrig, die uns wenigstens Nachweis gewähren, dass die Stelle, wo die Gewölbe sich aufsetzten, eine höherliegende ist als der Wölbungsansatz des Pantheon. — Der offene Platz am Aventin war zur Palästra bestimmt. Mit ihm stehen in nächstem Verband die Säulengänge und Hallen, welche sich streng symmetrisch zu beiden Seiten der drei Badesäle ansetzen. Sie dienten zum Sammelplatz und Aufenthalt für die, welche körperliche Erholung oder geistige Unterhaltung suchten. — In der Tribune, die sich mit dem Rücken an den mittlern Saal anlehnt, lagen die grossen, nun im Lateranmuseo bewahrten Musivfussböden, welche die bedeutendsten Athleten, die in der Palästra dieser Thermen aufgetreten, leibend und lebend aufweisen. Vor diesem gewaltigen Nischenbau breitet sich ein länglicher, immitten offener, rundum aber von Säulengängen umgebener Platz. Die anliegenden Säle scheinen zu Deklamationen, Vorlesungen und Conversationen gedient zu haben. — Rückkehrend zum Schwimmbad kommt man an den Vorsälen vorbei, an welchen die Haupteingänge lagen und woneben sich die Treppenhäuser erheben. Jetzt gelangt man auf einer Treppe im Pfeiler des grossen Bogens, durch welchen man aus dem Schwimmbad in den Mittelsaal

tritt, nach dem obern Stock hinauf, vonwo man das ganze Bausistem best übersieht. Da, wo die Bögen ihrer Stützpunkte nicht beraubt sind, stehen dieselben noch in voller Pracht und Festigkeit. Dies Mittelgebäude sowol wie die umgebenden Plätze sind von ungeheuren Mauern und Hallen umschlossen, die wahrscheinlich Zufügun-



Hauptsaal der Caracallabäder.
(Nach der von *Canina* versuchten Restauration.)

gen des Heliogabal waren. Sie sind bei Fernbetrachtung dieser Ruine wesentlich beitragend zu dem grandiosen Ansehn derselben. (Vergl. *L. Canina: Edifizj di Roma antica, tav. CCVII—CCXIV. A. Blouet: Restauration des thermes d'Antonin Caracalla à Rome. Etat actuel et restauration.*)

Von den Lustbauten, welche die römischen Grossen und Imperatoren in der nähern oder fernern Umgegend Roms aufführten, resten die benamtesten Trümmer an oder bei den Orten Albano, Morena, Frascati, Palestrina, Tivoli, Subiaco und Olevano, bei Ostia, Bottaccia, Prima Porta und Tor de' schiavi.

Prächtige Villen beströmischer Zeit standen am Abhange des Sabinergebirgs. Dort, bei dem 12 Millien von Rom liegenden Frascati, wo das alte *Tusculum* ziemlich hoch am Fusse des eigentlichen Monte Cavo sein haidebewachsnes Grab hat, kann man noch die sehr schön gelegne Villa Cicero's, das berühmte *Tuscu-*

lanum, in Ueberbleibseln erkennen. Wenn auch das, was man sieht, zu wenig ist, um daraus auf die alte Pracht schliessen zu können, so lässt es doch in den unbedeutendsten Bruchstücken auf einen feinen, gebildeten Geschmack, auf einen Instinkt für einfache Schönheit schliessen. Aber sonderbar klein und zierlich beisammen dünkt uns hier Alles, wenn wir rückgedenken der Dimensionen und Erhebungen römischer Trümmer. — Auf dem Frascatiner Wege nach Albano stösst man rechts von Morena auf Ruinen einer grossen Villa, die als Lucullische bezeichnet wird, wenn es auch nur richtig sein mag, dass sie eine Lucull würdige gewesen.

Zu Tivoli, dem alten *Tibur*, das in der Periode von Augustus bis Hadrian ein Lieblingsaufenthalt der Römer war, dessen Schönheiten von Horaz, Catull und Properz besungen wurden, wimmelt es von Villengetrümmer, an welches sich weltbekannte Namen von Römern verschiedenster Geltung knüpfen. Hier hielten Villeggiatur der Consul und nachherige harte Feldherr Publius Quinctilius Varus, der im Teutoburger Wald endete, der luxliebende Ritter Cajus Cilnius Mäcenas, den man als Günstling des August und Poetengönner so sehr überpriesen hat, die Dichter Catull, Properz und Horaz, der Geschichtschreiber Valerius Maximus und der gelehrte kunstsinnige Imperator Hadrian. Von der vielgenannten Mäcenischen Villa liegen die Reste an der alten Strasse nach Rom, jetzt verbaut in eine Eisenfabrik. Weltgepriesen sind die Reize dieser Stelle, wo man über die Aniofälle (*le cascatelle*) in die duftig frischen Thalgründe hinabschaut. Aus den Fenstern, aus welchen Mäcenas naturgenossen, stäuben nun malerisch die stürzenden Wasser eines Anioarmes herab. Dort, wo die runde vom Franzosengeneral Miollis angelegte Terrasse, lagerte sich die grosse Villa des Quinctilius Varus, von welcher noch bedeutende Stücke resten, ja an welche selbst eine Kirche, die nachmals an der Stelle erbaut worden, als *Madonna di Quintilio* mahnt. Bei Digentia, dem jetzigen Dorfe Licenza, lag Horazens tiburtinische Villa, wovon in einer Vigna nur ein paar Säulenfragmente und Musivreste übrigsind. Ueber Ponte Lucano gelangt man rechts nach der vielgerühmten, vielbesuchten *Tiburtina Hadriani*. Diese unterhalb Tivoli am Fusse des Gebirgs liegende Kaiservilla, deren ganzes Trümmerfeld jetzt dem Duca Braschi gehört, kündigt sich dem Wallfahrer schon von fern durch eine Gruppe wundervoller Pinien an. Hier war die gesammte Hofhaltung eines Imperators, nebst Allem was römisches Leben und römischer Luxus bedurfte, im Bereich einer einzigen Villa untergebracht. Indem es bei ihrer Anlage darauf ankam, dass sie für so weite Zurückgezogenheit von der Stadt doch alles, was Rom im Grossen bot, im Kleinen ersetzte, erstand denn in dieser kaiserlichen Sommerpfalz ein Wunderbau, der bei einer Ausdehnung von einer guten Viertelstunde in der Breite und nahezu einer Stunde in der Länge seines Gleichen in der Welt suchte. Denn ausser den eigentlichen Palatialräumen, einem langen, sicher zweistöckig gewesnen Gebäude für den Imperator und sein Gefolge, finden wir hier die Ueberreste eines sehr ansehnlichen, nach Griechenweise angelegten Theaters, wovon die Sitze und das Proscenium wolerhalten sind, die Ruinen mehr oder minder grosser Badbauten, die Spuren gesäulter, einst mit Meisterwerken bildender Kunst geschmückter Lustgänge, Reste von Anlagen, welche berühmten Lokalitäten hellenischer Welt nachgebildet waren (Pökile, Stoa, Akademie, Museion und Serapeion), ferner noch ein zweites kleineres Griechentheater und einen Zirk für Wettrennen und Gladiatorenkämpfe. Ausserdem erhob sich hier, durch gewölbte Gänge untererd mit dem Palatium verbunden, eine drei Stock hohe Hauptwache und Kaserne der Prätorianer, ein mit Gallerien und Säulengängen versehener Bau, in welchem jeder Kaisergardist sein Zimmer mit besonderm Eingang hatte. Von der Menge dieser Zimmer, deren Verbindungsthüren aus neurer Zeit herrühren, führt die Leibwachenruine den Namen der *cento camerelle*. Ein weiter freier Platz diente als Marsfeld zu Uebungen und Revüen, und man zeigt da noch den Rest eines Thronbaues, von welchem der Imperator seine Prätorianer gemustert habe. Dieser ganze Platz ist unterwölbt mit Hallen und Gängen. Man erzählt: wenn der Kaiser Gäste auf diesen Platz geführt, habe man keinen Soldaten gesehn, und dann plötzlich seien auf das Zeichen eines Trompetenstosses aus diesen hundert Kammern die glänzend gerüsteten Krieger wie durch Zauber aus der Erde gestiegen. Die hohen Mauern der Hallgänge stehen noch sehr wolerhalten. Die untern Stockwerke liegen jetzt alle untererd, sodass sich über ihnen die Vegetation eines neuen Bodens ausbreitet. In dieser Villa Hadriana wurden die schönsten Mosaiken, Wandbilder, Statuen und Büsten gefunden, und noch jetzt bemerkt man an Wänden und Gewölbbögen Spuren von Malerei und feiner Stuccatur. Unter den begrünten Schuttbergen, versunknen Gebäuden, Hallen und Gewölben mit ihren Zimmern und Kammern schläft sicher noch eine ganze Welt von Kunstschönheit, die

ihrer Auferstehung entgegenharrt. Der jetzige Terrainbesitzer lässt sie schlafen, die verschüttete Schöne!

Eine (wie es scheint) nicht so glänzende, aber immerhin kostbare Villenanlage Hadrians war die Pränestinische, deren Vollendung dem Antoninus Pius überblieb. Ruinen davon sind noch wahrzunehmen bei Santa Maria della Villa, eine Millie von Palestrina entfernt.

Die Villa, welche Nero in höchst malerischem Striche des Sabinergebirgs an dem *Sublacum* oder *Sublaqueum* genannten Punkte anlegte, ist dem grössten Theil ihrer Reste nach längst dem heutigen Städtchen Subiaco einverleibt. Nur wenige Trümmer tagen noch stellbezeichnend am Anio. — Schwer zu benennen ist die Kaiservilla, von welcher östlich von Olevano, dem wunderlagigen malerbesuchten Felsenstädtchen, sich die Trümmer aufzeigen.

Der Nero ähnelnde Domitian, der sich zu seinem Bruder Titus wie Kain zum Abel verhielt, liess während seiner 15jährigen Imperatur jene umfangreiche Villa erstehn, welche, Prachtbauten der verschiedensten Art und Gestalt umfassend, den ganzen Raum des heutigen Städtchens Albano und der Landgüter an dessen Westseite einnahm. Noch stehen Reste davon unter den herrlichen Pinien der Villa Barberini, andre in Villa Doria, Bädertrümmer in der Strada di Gesù e Maria. Den Prätorianerplatz zeigt man noch neben San Paolo, wo Mauerreste und Thore übrigsind: auch lassen noch Spuren jenes Amfitheater erkennen, wo Domitian die grauenhaftesten Spiele anstellte. — Bei Ostia erinnern Reste an die Laurentina des durch seine Briefe und seine Lobschrift auf Trajan bekannten Prätors und Consuls C. Plinius Secundus, des adoptirten Schwestersohnes des ältern Plinius. Besser als die Steine haben die genauen Angaben darüber in seinen Briefen das Andenken an diese Anlage bewahrt. Vergl. *C. Fea: viaggio ad Ostia ed alla Villa di Plinio detta Laurentinum. Roma* 1802. — Bei Bottaccia, elf Millien von der römischen Porta San Pancrazio, die Reste der palatialen Villa, in welcher der fromme Antonin Behag nahm und aus der Welt schied. — In der Gegend von Prima Porta, wohin man von Porta del Popolo aus gelangt, auch Reste einer Villa Livia, die einst *ad Gallinas* benannt war.

An Verfalljahre der römischen Baukunst erinnert am Wege von Rom nach Gabii das theilweis riesenhafte Getrümmer von der Villenanlage der Gordiane. Hauptreste dieser weitläufigen, wesentlich ziegelbaulichen Luxusanlage: das grossentheils erhaltne, als Tor de' schiavi bekannte Rundgebäude und die Ruine eines achteckigen Saals, der im Mittelalter zu einer Warte gemacht worden. Von der Pracht der auf flachem Hügel angelegten Imperatorenvilla erzählt uns Julius Capitolinus in seiner Gordianergeschichte. (Vergl. noch den besondern Artikel: *Gordianische Villa.*)

Als ein ausserordentlicher Grossbau imperatorischer Spätzeiten erscheint noch das Palatium, das sich Diocletian in seiner dalmatischen Heimat bei Salonä erbaute und an das nun Spalato, die aus ihm erstandne heutige Hauptstadt Dalmatiens, so stark mit dem Namen wie durch Ruinen erinnert. Hier sind die vier ungeheuern Mauern, welche die Palatialanlage umfingen, fast noch ganz erhalten. Die Seite nach dem Meer hin mit ihren Bögen und Säulen steht beinah noch völlig und hat nur den einen Eckthurm eingebüsst; am Besten aber ist die Gegenseite mit dem goldnen Thor erhalten, nur dass diesem die frühern Achteckthürme zuseiten fehlen. Gelitten hat zumeist die Seite nach der Stadt zu, auch die entgegengesetzte Seite, wo an Thorstelle eine Kirche getreten ist. Von den Thoren ist das besterhaltne das an der Seite der Stadt; hier sieht man noch den Einschnitt im Gewölbe, der für das Fallgatter (*cataractae*) bestimmt war. Das schöne goldne Thor steht leider um 14′ verschüttet, da an jener unter Berg liegenden Seite sich der Boden soviel aufgehäuft hat. Das Innre der Palatialanlage ist in eine schmuzige Stadt mit kleinen engen Strassen verwandelt, wozu man sich des Materials der alten Prachtgemächer bedient, sowie man Bogen und Mauern des Innern benutzt hat, um sich ein Stück Wand zu ersparen. Auch in die Hauptmauer des Palastes, wo sie noch erhalten ist, sind nach Belieben Fenster gebrochen, und manche Häuser liegen innerhalb und zugleich ausserhalb der alten Hauptmauer. Ueber tausend Bewohner Spalato's sind angesiedelt in dem ungeheuren Kaiserpalaste, dessen Baumaterial durchweg aus behauenem Quaderkalke besteht. Von den Innerbauten der ganzen Anlage ist noch das runde, dachlose Vestibulum halb erhalten, zu welchem eine Portike von Korinthersäulen führt. Hier ist (nach der Bemerkung Architekt Andrichs, des verdienten Durchforschers des *Diocletianum*) das erste Beispiel gegeben, wo von einer Säule zwei Bogen ausgehen. Links vom Vestibulum besteht noch der Bau des Kaisergrabes, doch ohne die Säulen, welche den Eingang bildeten. Die gute Erhaltung dieses

Bauwerks dankt man seiner frühen Benutzung zu einem Baptisterium. Das bedeutendste und besterhaltne Bauwerk aber in der Palatialanlage bleibt der umsäulte Achteckbau des Jupitertempels mit Kuppel von merkwürdiger Ziegelwölbung. Im Innern dieses frühzeitig Kirche gewordnen, nachmals vielfach verunstalteten Tempels beweisen die acht herrlichen Porfyr- und Granitsäulen durch ihre Verschiedenheit, dass sie schon frühern Bauten anderwärts gedient hatten. (Die Vollendung des Diocletianischen Landpalastes fällt ins J. 301, die Weihung des Tempelgebäudes zum Kristendom ins J. 651.)

Im Verlaufe des fünften Jahrhunderts erhielt Ravenna den wol schon unter Honorius (404) begonnenen Prachtpalast, der dem grossen Theoderich nach dem Siege über Odoaker (493) zur Königsburg diente und von welchem die Vorderseite dasigen Franziskanerklosters noch ein Rest (freilich der ärmlichste) ist. Vollen Begriff von seiner äussern Erscheinung bekommen wir in San Apollinare nuovo (der einstigen Hofbasilika Theoderichs) durch den gewaltigen musivischen Fries auf Goldgrund, wo die Märtyrer und Bekenner feierlich aus der Stadt herausschreiten, die hier durch prachtvolle Nachbildung des weströmischen Kaiser- und ostgothischen Königspalastes mit seinen untern und obern Bogenhallen, seinen Eckthürmen und Kuppeln, angedeutet ist. Durch die Hauptpforte schaut glänzender Goldgrund heraus und an den Wänden sieht man Sieggöttinnen in bunter Gewandung, während weisse Vorhänge, reich mit Blumen und Fransen besetzt, die untern Hallen zieren. Unwillkürlich erinnert die Hauptpforte an jene Porta aurea, jenes goldne Thor des Diocletianpalastes.

Mit diesem Fasadenbilde fantastischen Ansehns, das wol Wahrheit mit Dichtung gibt, müssen wir uns auf der kunstgeschichtlichen Wandrung lange begnügen, bevor wir wieder etwas Aehnlichem im Bereiche des Profanbaues begegnen. Ein weites Stück Zeit liegt zwischen dem ravennatischen Palatialbau und jenem Turiner Palast, der in Urkunden erst seit Karl dem Grossen erwähnt wird und sich als ein Denkmal der letzten selbständigen Herrscher der Longobarden betrachten lässt. Das Mittelstück des *Palazzo delle Torri*, wie man heut den longobardischen Burgpalast titelt, ist ein schöner Bau mit Halbpfeilern und einfachen ionisirenden Zahngesimsen. Diese Schauseite wird eingefasst von zwei sechzehneckigen Thürmen, die (auch abgesehn von ihren viel spätern Zinnenaufsätzen) ohne Einklang mit dem Mittelbau stehen. Sie sind mit vier Reihen ganz einfassungsloser Fenster durchbrochen, deren keine den Fensterreihen des Fasadenmittels sich anschliesst. (In diesem Betracht hat die zeitverwandte Porta nigra zu Trier einen hohen Vorzug, indem bei ihr die flankirenden Thürme durch gleiche Halbsäulenverzierung und den Fortlauf der Fensterreihen mit in die grossartige Anlage hineingezogen sind. In der Gesammtanlage der verzierenden Säulen und besonders in den Gesimsen des Turiner Mittelbaues zeigt sich bedeutende Verwandtschaft zu einem für frankenzeitig geltenden Bauwerk in Deutschland: der Vorhalle von Kloster Lorsch unweit der Bergstrasse.)

Aus dem Beginn des 11. Jahrh. übrigt der Burgpalastrest zu Rom, der sonst *Torre di Monzone* hiess, dann *Casa di Pilato* und endlich *Casa di Cola Rienzi* benannt ward, aber richtiger das Crescenzische Haus heisst, weil Nicholas, Sohn des berühmten Konsuls Crescentius zur Kaiserzeit Otto's III., Erbauer dieses gevesteten Sitzes war. Was die Ruine besonders merkwürdig macht, ist die Wahrnahme, dass man diese Casa einst aus kleinern antiken Baustücken aller Art, aus steinernen und thönernen Konsolen, Simsfragmenten, Kassetten etc. zusammengeschweisst hat. Kein Wunder, dass dieser architektonische Salat den Leuten des Kunstgenusses so sehr heidnisch und doch auch so mitteläIterlich schmeckt.

Von den wunderbar neuen, fremdartigen Elementen, welche im 10., 11. und 12. Jahrh. eine eigenthümliche Baukunstblüte in Italiens südlichstem Theile gefördert haben, zeugen die mehr oder minder erhaltnen Maurenbauten und moresken Normannenbauten, die in und bei Palermo den Reichthum und die Prachtliebe ihrer Urheber bekundeten. Ebn Haukal, der stolze Bürger Bagdads, der Sizilien um 970 besuchte und seine Reise beschrieb, musste in der damals muselmännischen Hauptstadt Palermo seine Bewundrung aussprechen über die Mauern des Kassar und die dreihundert Moscheen, über die grosse gradlinige steingepflasterte Hauptstrasse mit ihren reichen Waarenlagern, über den geräumigen Maskar (Kaserne der Araber), die Kalesseh und die Stadtthore, deren einige erst kurz vor seiner Ankunft vollendet waren. Und gegen Ende des 11. Jahrh. schrieb Graf Roger, das Haupt der kristlichen Besieger Siziliens, über die „weitläufigen und bedeutenden Ruinen der Städte und Schlösser", die als Zeugen der Macht der Ungläubigen übriggeblieben, und über die „mit merkwürdiger Kunst erbauten Paläste." Glücklicherweise entschädigten der Graf und seine Nachfolger das Land für die Verheerungen bei der Erob-

rung; sie nahmen das Annehmbare der Civilisation der Besiegten an und setzten neue Monumente an die Stelle der zerstörten. „Siehe da, die Gebäude Cordova's!" ruft der Araber Ebn Djobaïr, welcher Sizilien unter der Herrschaft der Normannen besuchte, beim Anblicke Palermo's aus. Von den dasigen Palästen heisst es in seinem Reisebericht: sie seien prächtig wie die Residenzschlösser und geziert mit Thürmlein, die ins Blaue aufragen. Den Königspalast schildert er als ein Labyrinth von Wundern der Kunst, in welchem Amfitheater, Gärten, Thürme, Portiken, Pavillons in reicher Abwechslung aufeinanderfolgen. Weiter äussert er seine Verwundrung über die mit Kiösks, Pavillons und Belvederes besäten Gärten, die sich um die Hauptstadt legen wie der Schmuck um den Hals eines jungen Mädchens. Wir werden uns bei diesem Gleichniss etwas aufhalten, denn die königlichen Villen sind grade die einzigen bürgerlichen Monumente, welche noch vorhandensind. Unter den Bauten dieser Art steht nach der Zeitfolge obenan das Sarazenenschloss Maredolce, dessen Rest man eine halbe Stunde vom östlichen Theile der Stadt (in der Nähe des Klosters *S. Maria di Gesù*) vorfindet. Es bildete einen Theil der Residenz Fawarah (Springwasser), von welcher uns Abderrhaman von Trapani eine reizende Beschreibung in seinen Gedichten hinterlassen hat. Bis zum Meeresufer dehnte sich der über eine Stunde im Umfang habende Park aus, welchen neun mit Bäumen bepflanzte und mit Fischen besetzte Kanäle nach allen Richtungen durchschnitten. Diese gingen von den Quellen „Springwasser" und „Süsswasser" aus, deren letzte früher einen ansehnlichen See bildete, aus dessen Mitte sich das Schloss auf einer orangenbepflanzten Insel erhob. Man bemerkt in dem sehr zerstörten Bauwerk die Reste eines alten Bades. Später erhob sich, westlich von Palermo, nah dem Dorfe Olivuzza, der Zisapalast, den man durch die Beschreibung Leandro Alberti's (1526) und durch die mehr oder minder ausführlichen Darstellungen unsrer Zeitgenossen Hittorf, Gally Knight und Girault de Prangey so genügend kennt. Im Südwesten Palermo's stand ein der Zisa ähnlicher Palast König Rogers, dessen Mauern Leandro Alberti 1526 noch aufrecht fand. Noch heute sind Ueberreste davon bei Boccadifalco zu sehen, wie wir durch die neuesten Forschungen des intelligenten Künstlers Saverio Cavallari wissen. Links von der Palermitanerstrasse nach Monreale erhebt sich der schöne, jener Zisa verwandte Palast, der den Namen der Cuba trägt. Immitten eines künstlichen Sees erbaut, war er Hauptlustort der Normannenkönige Siziliens. Der jetzt wasserleere Teich bildet einen geräumigen Hof, dessen Mauern die ehemaligen Dämme sind, worin man noch die Kanäle der Wasserleitung bemerkt. Fazello, der in der Ersthälfte des 16. Jahrh. schrieb, sah auch noch die Umfassungsmauern der Parkanlage, die zwei Millien Umfang hatte und Myrten- und Lorberwälder aufwies. Der Park theilte sich in zwei Hälften durch eine Avenue, die mit kleinen auf den vier Seiten offenen und in Kugelwölbung abschliessenden Pavillons geschmückt war. Zu Fazello's Zeit stand nur einer noch jener Pavillons, derselbe, der auch heute noch vorhanden und durch Girault de Prangey bekanntgemacht ist. Seit etwa einem Jahrhundert ist die Cuba, dieses Trianon der sizilischen Könige, ein Privateigenthum, jetzt dem Fürsten Pandolfino gehörend und als Kavalleriekaserne vermiethet. Den Maurern überantwortet, welche den Palast seiner neuen Bestimmung oder vielmehr den Launen der Offiziere anpassen mussten, bewohnt von napolitanischen Soldaten, in den Jahren 1820 und 1848 gestürmt von wüthendem Volke, zeigen die Boudoirs Wilhelms des Guten und Friedrichs von Aragonien heute die Ruinen zweier verschiedner Zeitalter. Die Fussböden sind daraus völlig verschwunden; die alten Scheidmauern und jene schönen Bienenkorbzellen oder arabischen Pendentifs sind verstümmelt, durch Rauch geschwärzt und dem baldigen Verschwinden ausgesetzt, falls der Eigenthümer diesem Verfalle noch länger zusieht. Das Aeussere dagegen hat dem Unverstand und den Leidenschaften der Menschen widerstanden. Es bemäntelt mit seinem ernsten und vornehmen Aussehn das Elend und die Verwüstung seines Innern. Die Steine der äussern Mauern sind überaus sorgsam bearbeitet, und da sie jenen harmonischen Farbenton angenommen, den ihnen die Zeit in den Südländern verleiht, so erscheint das Schloss in seiner Würfelform wie ein sehr regelrecht bearbeiteter Riesenblock. Die Einförmigkeit der geometrischen Gestalt findet anmuthige Unterbrechung durch kleine vorspringende Strebepfeiler und langgestreckte spitzbogenförmig geschlossne Bogen, sowie durch Fenster gleicher Ausbögung. Eine arabische, von zwei einfachen Stäben eingefasste Inschrift bediademte umlaufend das ganze Gebäude und ist grösstentheils auch erhalten. Aus ihr ergibt sich, nach Amari's Lesung, dass Wilhelm II. im Jahr des Messias 1182 Erbauer der Cuba war. Noch übrigt ein Wort über den Palazzo Reale, der links von der Strasse Cassaro am äussersten höchsten Ende Palermo's liegt. Robert Guiscard, Roger, die beiden Wilhelme, Kaiser Friedrich und

der Friedrichssohn Manfred schufen und erweiterten den Bau, der aus den Ruinen einer sarazenischen Zitadelle erwuchs. Er diente als königliche Wohnung bis zu den spanischen Vizekönigen, welche die Veste Castellamare zu ihrem Sitze machten, bis Don Juan de Vega 1550 ihn wieder bezog. Die Fasade ist zum Theil modern, zum Theil alterthümlich; die Fenster spitzbögig. Vormals hatte der Palast Thürme an seinen vier Ecken, die an ihre Erbauer, die Normannenfürsten, erinnerten; von diesen Eckthürmen hat einzig der von Santa Nimfa seinen alten Karakter bewahrt. Links durch die letzte Thür eintretend, gelangt man zu einer Treppe, die einer innern quadratischen Gallerie zuführt, deren Bogen von runden Säulen getragen werden. Eine zweite Gallerie befindet sich im Obergestock. Unter der erstern zieht sich eine Halle hin, an welche die prächtige *Capella Palatina* stösst. Die gedrückten Bogen der Portike werden von neun Säulen getragen, deren eine aus weissem Marmor, die acht übrigen aus ägyptischem Granit bestehen. Der schon erwähnte Araber, welcher Palermo in der Normannenzeit besuchte, berührt in seinem Reisebericht den Königspalast mit den Worten: *Wir gingen über Esplanaden durch Thore und Thürme, und da zeigten sich dem Blicke so viele Gebäude, Zirke und Gemächer für die Hofleute, dass wir davon ganz geblendet und betäubt waren. Wir bemerkten einen Saal, in einem grossen Hofe erbaut, der von einem Garten umgeben war; um den Hof lief ein Säulengang herum, und der Saal, der dessen ganze Länge einnahm, hatte so grosse Dimensionen und so hohe Thürme, dass wir darüber ganz erstaunt waren. Wir erfuhren, dass dies des Königs Speisesaal sei, und dass die obrigkeitlichen Personen, die Hofleute und Verwaltungsbeamten bei der Anwesenheit des Königs unter den Portiken und in den Logen sitzen.*

Von byzantischem oder oströmischem Element und zugleich maurischen Anklängen bieten sich Beispiele in Haus- und Palastbauten Venedigs, die etwa vom 11. bis zum 13. Jahrhundert, der Bauzeit der Markuskirche, entstanden sind. Unter diesen geht im Alter der merkwürdige Bau voran, den man *Fundaco dei Turchi* benennt und von dem die Meinung herrscht, dass er noch ins 10. Jahrh. hinaufreiche. Seine Rundbogen aus orientalischem und griechischem Marmor sind sehr überhöht und mit Zickzack verziert. Einst war dieses durch die lange Loggia über starker Säulenhalle sich sehr ansehnlich machende Gebäude ein Privatpalast Ferraresischer Herzöge; erst 1621 ward es eine Herberge der Handelstürken. Jetzt ein Waarenmagazin, zeigt es mit Rissen in den Mauern seine traurige Verfallenheit. Ein rechtes Sinnbild vergänglicher Herrlichkeit!

Ein Blick auf die gesammte venezianische Palastarchitektur zeigt, dass sich schon in den ältesten Palästen aus sogenannt romanischer Kunstzeit die Anlage feststellte, welche für diese an der Wasserstrasse und im Angesicht eines offenen heitern Verkehrs gelegenen Bauten so vortrefflich ersonnen ist. Die Haupträume der einzelnen Geschosse öffnen sich durch grosse offene Logen, durch hohe Fenstergallerien nach aussen. Die Fasade theilt sich der innern Einrichtung entsprechend in drei Theile, zwei schmalere Seitenstücke rechts und links und ein breites herrschendes Mittelstück. In der Mitte liegt unten die Vorhalle, im zweiten und dritten Stock der Hauptsaal, zu dessen Seiten die Nebengemächer. In den Hauptsaal fällt aus Fenster an Fenster volles Licht, und durch die offenen Fensterlogen öffnet sich die freieste Aussicht aus diesen Prachtsälen auf den Kanal. In der romanischen Periode haben die Säulen dieser offenen Logen oder Fenstergallerien eine ziemlich byzantisch arabische Form; die Bögen darüber bilden theils beträchtlich überhöhte Halbkreise, wie bei *Fundaco dei Turchi*, theils sind es orientalisch geschweifte Spitzbögen, wie bei den aneinanderstossenden Palästen *Loredan* und *Farsetti*. Als der germanische Spitzbogen eindrang und vor allem die untere Hälfte des Dogenpalastes so wunderschön durchbrach, wurden die Säulen schlank und leicht; ihre Bögen nun verschlangen sich oberwärts in ein heitres, luftig durchbrochnes Rosettenwerk, allerdings in einer mehr fantastischen denn streng und fein durchgebildeten germanischen Weise.

An Profanbauten, in welchen die Gothik waltet und hageprunkt, ist Venedig so reich, dass ihm in dieser Beziehung unter Italiens Städten nur Siena und Florenz, unter den Städten des Nordens nur Brügge und Nürnberg gleichkommen. Ersten Rang unter den Palästen dieses Stils nimmt der weltbekannte Dogenpalast. Gross und massig an die Ecke der Piazzetta und mit der einen Hauptseite ans Ufer gepflanzt, ist der *Palazzo ducale* das eigentliche Hauptwerk Venedigs und sein eigenthümlichstes; in ihm erscheint fast noch mehr als in San Marco das Wesen Venedigs im Lapidarstile beschrieben. Der ganze Doppelkarakter, der tiefe Widerspruch des venezianischen Geistes und Lebens ist in dem Doppelantlitze des Palastes, dieser seltsam zwieschlächtigen Fasade, ausgeprägt. Auf stämmigen Rundsäulen mit köst-

lich gemeiselten Kapitellen ruht eine starke wolerwogene Spitzbogenreihe. Ueber diesem freien gewölbten Bogengang erhebt sich mit schlanken Säulen eine offene Gallerie, wo sich zwischen und über je zwei Spitzbögen eine vierblättrige Rosette an die andre reiht. Diese Umgänge, zwei Stockwerken entsprechend, bilden die untre Fasadenhälfte. Edelsten Stils, in klarsten und schönsten Formen bis auf die kleinsten Verzierungen und Durchbrechungen gehalten, ist sie ein Bild der Klarheit und Wahrheit, der Reinheit und Freiheit. Wundervoll ist am Kapitell der nördlichsten Grundsäule das Bild der beim Kaiser ihr Recht suchenden und findenden Wittwe gemeiselt, so recht eine Titelvignette für den Palast, wo ein hoher Rath im Namen der Freiheit und des Rechtes thronen sollte. Während nun dieser untre Theil der Fasade, hauptsächlich durch die durchsichtige Gallerie des zweiten Hallenstockwerks, uns so wundervoll anmuthet, anstarrt uns dagegen der Obertheil als eine hohe, breite, massige Wand mit fast moresken Zinnen, nur von weitentlegnen, breiten, schweren Spitzbögen und Fenstern durchbrochen (je das Mittelfenster ist erkerartig mit Spitzthürmchen überhöht) und ganz oben am Dache von je acht runden dunkeln Löchern durchbohrt. Das macht sich so schwer, trotz den kreuzweis die hellmarmorne Mauerfläche durchschneidenden Musivlinien aus Rothmarmor, das lastet so dumpf und unheimlich, ist so verschlossen wie Staatsgeheimniss, Verrath und Despotismus. Unten die Freiheit des Abendlands, oben die starre Gebundenheit des Morgenlands, ja Morgenland auf Abendland gestellt und beides mit fantastischen Farben und Formen überwoben, übermalt, nicht innerlich verbunden, — so erscheint der Dogenpalast als ein steinernes Urbild der Amfibien-, Chamäleons- und Sfinxnatur des alten Venedig. — Um 1110 war mit einem Drittel der Stadt der ältere Palast in Asche gesunken. So fiel der erste Plan, so fiel die Gründung des neuen noch in freiere Herzogszeit. In jenen Jahrzehnten, als der Kölnerdom sich aus dem Boden zu heben begann, in der Zweithälfte des 13. Jahrh. wuchsen auch diese Säulen und Spitzbögen des untern Geschosses aus der Grundpfählung hervor. Während des Baues trat die Verfassungsverändrung ein, und es ist kaum zu zweifeln, dass nach Verwandlung des freiern demokratischen Herzogthums in die starre Aristokratenrepublik auch der Bauplan des Dogenhauses verändert ward. In der Verfassung wie im Baurisse war zuviel Freiheit, zuviel offenes Licht gewesen. Wie sich die Aristokratie in eine undurchdringliche Kaste zusammenschloss, alles Recht, alle Freiheit in sich barg und das Staatsgeheimniss nur in zwanzig, ja nur in sechs Augen, mehr sich verbergen als offenbaren liess, so musste auch der Oberbau des Palastes ein geschlossenes Viereck, ein nur in wenigen Fenstern geöffneter Kasten werden. Und wie über dieses eiserne Regiment die Volkslust, das Volksvergnügen, selbst das Volkslaster lustig dahinspielen durfte, so mochte aussen über die todte weissmarmorne Fläche des Oberbaues röthlicher Marmor in heitern Linien sich kreuzen, so lustig als er konnte; Durchbrechung aber und freier Fluss war dem Abschlussbau ebenso wie höherstrebiges Leben dem Volke versagt. Die Vollendung erfolgte merkwürdig genug unter dem Dogen Marino Falieri (1342—54), der in die Verfassungsmauer Thüren für das Volksrecht und die Volksfreiheit brechen wollte, aber sein Unternehmen mit dem Kopfe büsste. Auch sein Baumeister, Filippo Calendario, war von der Partei und ward hinweggemasregelt aus dem Leben, indem man ihn an eine der schönen freien Säulen des zweiten Hallgestockes hing, während 450 Mitverschworne erdrosselt wurden (15. April 1355).

Bei weitrer Umschau in der Palastarchitektur Venedigs begegnen wir aus germanischer Stilzeit den Palästen Angarani (Werk des 15. Jahrh., musivartig mit hellern und dunklern Steinen geschmückt), Barbaro, Bembo, Bernardo (jetzt Hôtel Danieli), Cavalli (mit besonders energischer Fensterbildung), Cicogna bei S. Angelo Raffaele (an sich gering, aber malerisch wirkend), Dandolo (spätgothisch, doch noch Theile vom romanischen Erstbau zeigend), Dario (von Lombardi 1450, mit geschwungenen Spitzbögen), Doro (Bauperle des 14. Jahrh.), Foscari (die Wendung des Kanals beherrschend, mit achtfenstrigen Loggien), Giustiniani (jetzt *Albergo dell' Europa*), Leoni (mit geschwungenen Spitzbögen), Pisani (*Persico-Pisani a S. Polo*, einem der bedeutendsten Paläste), Sagredo und andern.

Ein Liebling der Maler und Kunstfreunde ist die nette Ca Doro (*Casa d'Oro*), die vom Fusse bis zu den in Kreuzblumen endenden Zinnen ihren reichen Germanismus entfaltet. „Sie zeigt", wie Jakob Burckhardt bemerkt, „in welchen Dimensionen dieser Stil am Glücklichsten wirkt." Leider ist diese niedliche Casa nicht ganz durchgeführt und vielfach verwettert, doch macht sie immer noch überaus glänzende Wirkung durch die musivische Einfassung der Hauptglieder mit wechselnd schwarzem und weissem Marmor. Unter den Beispielen der eigenthümlichen Weise venedischer Palastarchitektur steht der zwar auch sehr gealterte Palazzo

Bernardo, das heutige *Albergo Danieli*, an Riva dei Schiavoni, noch besonders klar und wirksam da. Das untre Stock ist mit zehn geschweiften, in der Spitze mit Blume endenden Spitzbogenfenstern durchbrochen; im Mittelstock bringen zwei solche Fenster, bis zum Fussboden reichend, das nöthige Licht in die Nebenräume rechts und links. Vor jedem Fenster ein Altan. Der Hauptsaal dazwischen ist durch sechs auf Säulen ruhende, oben in Rosetten verschlungene Spitzbogenfenster von unten bis oben ganz nach aussen geöffnet; nur eine nieder durchbrochene Brüstung am Fussboden geht von Säule zu Säule. Gleiche Eintheilung hat das obere Stockwerk, nur dass die hier breitere und etwas niedrigere Logenreihe ohne Rosettenschmuck über den Spitzbögen ist. Das fast flache Dach schliesst mit einem Kranzgesimse auf Kragsteinen. Leichte gewundene Ecksäulen schliessen die Schauseite rechts und links ab; die Fenster selbst sind alle von einem zierlich umränderten länglichen Viereck aus hellröthlichem Marmor umrahmt, was sich auf dem lichtgelben Marmor, womit die übrige Wand bekleidet ist, noch besonders lustig ausnimmt. Ganz ähnlich ist Palazzo Foscari am grossen Kanal, nur dass dieser vier Gestocke und die Altane vor den grossen Mittelbogen des zweiten und dritten Stockes hat, während darüber im vierten Stock eine kleinere Säulenloge in nur vier Fenstern sich öffnet. An diesem Palast ist die Mauerverkleidung von dunkelrothem Marmor, die Säulen und Rosetten, sowie die Rahmungen der Fenster und Logen, von weissem Marmor. Auch die beiden Balkone sind in weissem Marmor durchbrochen und an beiden Ecken der Fasade wechseln breitere und schmalere Ecksteine aus weissem Marmor ab. Desgleichen ruht das Kranzgesims unter dem fast flachen Dache auf weissen Kragsteinen. Dieser eigenthümliche Farbenschmuck und die ganze Anordnung des Baues übt eine schlagende Wirkung auf den Betrachter und fordert unmittelbar zu einer Vergleichung mit den ebenfalls verschiedenfarbigen, aber freilich unendlich dürftigen Ziegelbauten des Nordens heraus.

Das germanische Element lässt sich weiter verfolgen zu Padua und Vicenza, wo das Aeussere der Haus- und Palastbauten jener Zeit dem venedischen Typus folgt. Padua's bürgerlicher Hauptbau ist der im 13. Jahrh. erbaute, nach einem grossen Brande 1420 restaurirte *Palazzo della Ragione*, welcher, spitzbogenstilig in seinen Haupttheilen, mit seinem, ein Doppelstockwerk bildenden Umlauf von Rundbogenarkaden sehr prachtvoll und reich aussieht und den beiden Plätzen, die er trennt, *delle Erbe* und *de' Frutti*, höchst stattliches Ansehn gibt. Berühmt ist sein oberer gewölbter Saal, ein Riesensaal von 256′ Länge bei 86′ Breite und 75′ Höhe, imponirend genug, nur mit unbegreiflich kleinen Fenstern. (Bekanntlich ist er nach 1420 von Giov. Miretto und dessen Schülern mit ca. 400 Fresken geschmückt worden, die alles Mögliche in symbolischen und allegorischen Darstellungen enthalten, aber so gesucht und schmacklos sind, dass man soviele Arbeit und Farbenverschwendung nur bedauern kann.) Zu Vicenza, der kleinen „baugesinnungstüchtigen Stadt“, empfiehlt Burckhardt in seinem Cicerone den Besuch zweier Paläste in Nachbarschaft des Barbarano, die ausser der Fasade auch noch ihre alten Hofhallen, Treppen, Balustraden etc. (wenigstens stückweis) gerettet haben. [Uebrigens wird dort Besicht verdienen das spitzbogenstilige Innere des Rathspalastes, das noch vom Bau von 1444 restet.] Auch zu Verona nimmt man noch venedischen Typus wahr, doch in andrer Nüance, mit vorherrschender Berechnung auf Mauerbemalung, sowie mit eigenthümlicher Steinstaffirung des Obertheils der Fenster.

Piacenza kann sich seines öffentlichen Palastes als eines Frühgebäudes rühmen, in welchem das einstige städtische Selbstgefühl zu äusserst grossartigem Ausspruch gekommen ist. Jener *Palazzo pubblico* vom Ende des 13. Jahrh. zeigt unten eine offene Halle von Marmorpfeilern mit primitiven Spitzbogen aus reinen Kreissegmenten, und darüber einen Backsteinbau mit gewaltigen Rundbögen zur Einfassung der säulchengestützten Fenster. Als Füllung zeigt sich ein auf einfachste Weise hervorgebrachtes Teppichmuster. (Das Innere mit dem grossen Saale leider ganz entstellt.) In ähnlicher Anlage, nur beiweitem kleinern Maasstabes, erscheint der Palazzo pubblico zu Como, der sich mit seinen verschiedenfarbenen Steinschichten so stattlich macht; ebenso der Palvecchio della Ragione zu Bergamo, genannt *il Broglio*, mit offener Unterhalle, die nach aussen auf Pfeilern, nach innen auf Säulen ruht. Aus spätgothischer Bauzeit besitzt Mailand einen sehr interessanten, schon mit Renaissance gemischten Ziegelbau: die alte Fasade des 1456 erbauten, später erweiterten *Ospedale grande*, mit den reichsten und elegantesten gothischen Fenstern, die sich in Backstein bilden liessen. (Als Bauplaner wird Antonio Averrulino genannt.)

Als ein merkwürdiger gothischer Ziegelbau ist auch der Magistratspalast zu Ferrara zu nennen. Derselbe datirt von 1326, hat aber bei der Renovation, die in

den Dreissigern unsers Jahrhunderts an ihr vorgenommen worden, eine fast völlig neue Oberfläche erhalten.

Ansehnliche Denkmäler dieser Stilzeit besitzt sodann Bologna, wo man die Artungen oberitalischer und toskanischer Profanarchitektur merkwürdig gemischt findet. Aus dem Anfange des 13. Jahrh. schreibt sich dort der *Palazzo del Podesta*, wo König Enzio als Gefangener starb. Seine Fasade (*la faza*) wurde 1485 unter der Herrschaft des M. Zoanne Bentivogij abgerissen und durch einen Neubau von Ridolfo Fioravante, dem sogen. Aristotile, ersetzt. An geschichtlichem sowol wie an antiquarischem Interesse nimmt es mit dem Residenzpalaste des Podestà die Mercanzia auf, eine der reichsten und wichtigsten Backsteinbauten Italiens vom Ende des 13. Jahrh. Diese *Loggia della Mercanzia* (auch *Foro de' Mercanti* genannt) war im Jahr 1484 durch Einsturz des Thurms der Bianchi am Trivio del carrobbio stark beschädigt worden, bei welchem Unfall auch sehr die Häuser der Bolognetti gelitten hatten. An die Wiederherstellung erinnern über der Thür die Wappen des Munizips und der Bentivoglj d'Aragona nebst der Inschrift: *Jo. II. Bent. Patriam feliciter gubern. MCCCCIC. Kll. Mai.* (Jüngste, leidlich ausgeführte Renovation von 1837.) Als ein backsteinbauliches Beispiel, das uns an die grossen Familienburgen des mittelalterlichen Bologna erinnert, mag Palazzo Pepoli erwähnt werden, wo ausser den reichprofilirten gothischen Thorbogen noch ein gewaltiger Hof mit Hallen an der einen und vorgewölbten Gängen an den drei übrigen Seiten erhalten ist. [Viele Belehrung über altbolognesische Ziegelbauten bietet *L. Runge* in seinen geschätzten *Beiträgen zur Kenntniss der Backsteinarchitektur Italiens. Berlin* 1847—50.]

Pistoja besitzt aus dem Ende des 13. Jahrh. den *Palazzo degli Anziani* (1295), jetzt *della Communita*, und aus dem dritten Viertel des 14. den frühern *Palazzo Pretorio*, jetzigen Tribunalpalast. Beide mit Spitzbögen über den Fenstern. Der P. des Prätors oder des Podestà (1368 errichtet, mit beachtenswerther Treppe) hat eine stattliche untre Halle mit breiten Kreuzgewölben; vier weite Rundbogen schliessen den Hof ein. Auch das *Ospedale grande del Ceppo*, schon von 1277, würde zu erwähnen sein, wenn es nicht in Renaissance erneut wäre. — Zu Pisa interessirt die *Dogana* unfern der mittlern Brücke als ein ernsterer Schmuckbau aus Stein, das jetzt *Cafè dell' Ussero* heissende Gebäude genüber am Lungarno aber als ein leichterer Ziegelbau des 14. Jahrh. (nur mit renaissancestiliger Mutation einiger Fenster).

Bekannt ist der Reichthum an Germanismen, den Florenz in seinen Profanbauten republikanischer Zeiten aufzeigt. Ganze Gassen entlang (z. B. um Piazza de' Peruzzi, Borgo Santacroce etc.) findet man Reste von Familienburgen aus jenen Tagen, wo die florentinischen Geschlechter fester Häuser bedurften, um in Nothmomenten entbrannter Fehde sich sagen zu können: *unser Haus ist unsre Burg.* Eine Menge untrer Stockwerke resten von jenen Patrizierhäusern, die keineswegs als eigentliche Paläste, nur als fehdenaushaltende Steinhäuser erbaut wurden. Bei solchen Bauten, die vor allem trutzen sollten, musste die Baukunst als schöne Kunst sehr zurücktreten. So finden wir denn eine künstlerische Form fast nirgends durchgeführt. Einfache, meist achteckige Pfeiler mit anspruchlosen Blätterkapitellen stützen hin und wieder die wenigen Bögen des Hofes. Ein vollständiges Beispiel von Gängen, die auf starken Tragsteinen um den kleinen Hof vorragen, bietet Palazzo Davanzanti in Via di Porta rossa. Belehrend sind die alten gevesteten Häuser durch die an ihnen sich erklärende Entstehungsweise der modernen Rustika, der Bossagen. „Weit entfernt", bemerkt Jakob Burckhardt, „sie als ein Mittel der ästhetischen Wirkung zu benützen, meiselte man den Quader gern glatt, wenn Zeit und Mittel es zuliessen; blieb er einstweilen roh, so wurden doch um der grauen Zusammenfügung willen seine Ränder scharf und sorgfältig behauen. Eine völlige Gleichmäsigkeit der Schichten oder gar der einzelnen Steine wurde selbst an öffentlichen Gebäuden nicht erstrebt. Erst die Renaissance fand, dass man die Rustika als künstlerisches Mittel behandeln und durch Abstufung aus dem Rohern in das Feinere zu bedeutungvollen Kontrasten der einzelnen Stockwerke benützen könne." — Manche der alten Familiensitze sind in der Neuzeit Wirthshäuser geworden, darunter Palazzo degli Spini an der Trinitàbrücke, ein imposanter Burgbau, der wahrscheinlich dem Ende des 13. Jahrh. angehört. Es ist dasselbe Schicksal, was auch alte Familienpaläste zu Venedig und anderwärts betroffen hat.

Noch zeigt sich wie vor Jahrhunderten das Aeussere des erinnrungsreichen Palvechio. Diese Burg der florentinischen Signorie, die so wunderbar grossen Eindruck macht, ward erbaut 1298 durch den Dombaumeister Arnulf (auf dessen deutsche Abkunft man wol aus dem Namen schliessen darf). Wenigstens war dieser Arnulf, welcher 60jährig im J. 1300 verstarb, der Planer dieses gevesteten Stadt-

hauses. Giorgio Vasari, der florentinische Künstler und Geschichtschreiber der Künstler, berichtet davon mit den Worten: *Arnolfo, der mit Recht für so trefflich galt als er war, besass grosses Zutrauen, und ohne seinen Rath ward nichts von Wichtigkeit beschlossen. Als demnach in demselben Jahre* (1298, dem Gründungsjahre des Domes Santa Maria del Fiore) *die Gemeinde von Florenz die letzte Ringmauer ihrer Stadt samt den Thorthürmen ziemlich zur Vollendung gebracht hatte, begann er den Palast der Signori, dessen Zeichnung dem ähnlich ist, welchen Lapo, sein Vater, in Casentino für die Grafen Poppi gebaut hatte.* (Hier muss berichtigt werden, dass Arnulf in keiner Urkunde Sohn eines Lapo heisst, dass dagegen in sanesischen Urkunden ein Lapo als Mitgesell des Arnolfo bei Meister Niccola da Pisa genannt wird.) *Wiewol nun aber der Riss des Arnolfo gross und prächtig war, konnte er doch dem Gebäude nicht jene Vollendung geben, welche seine Kunst und seine Einsicht verlangten, und dies lediglich wegen thörigen Eigensinnes etlicher Menschen. Man hatte die Häuser der Uberti* (*der Ghibellinen, welche das Volk von Florenz zum Aufruhr gereizt hatten*) *zerstört, und den Platz, wo sie standen, geebnet; aber trotz allen Vorstellungen konnte Arnolfo die Erlaubniss, den Palast allda im Viereck erbauen zu dürfen, nicht erlangen, weil die damaligen Machthaber durchaus nicht zugaben, dass die Fundamente auf Grund und Boden der aufrührerischen Uberti gelegt würden; ja sie gestatteten eher den Niederriss des gen Norden liegenden Schiffes von San Piero Scheraggio, als dass sie ihm erlaubten immitten des Platzes seinen Bau abzustecken. Ausserdem sollten der 50 Ellen hohe Thurm der Foraboschi, der für die Glocken bestimmt war, und der Thurm della Vacca nebst einigen Häusern, die zu diesem Bau von der Gemeinde gekauft waren, in die Palastanlage mitgezogen werden. Und sonach wird es Niemand wundernehmen, dass der Grundriss schief und unregelmäsig ist, um so weniger, weil der Thurm, um ihn in der Mitte anzubringen und fester zu machen, mit den Palastmauern umschlossen werden musste. Diese Mauern untersuchte der Maler und Baumeister Giorgio Vasari im J. 1561, als er zur Zeit des Herzogs Cosimo jenes Gebäude wieder instandsetzte, und fand sie sehr gut erhalten. Da nun Arnolfo diesen Thurm mit so starkem Material errichtet hatte, war es für spätere Baumeister leicht, den hohen Glockenthurm daraufzubauen, den man jetzo dort sieht, denn er selbst vollendete in zwei Jahren nur den Palast, der erst durch die Verschönungen, die er von Zeit zu Zeit erhielt, zu seiner nunmehrigen Grösse und Pracht gelangt ist.* (Das ganze Innre des Palvecchio, nebst dem Hinterbau, ist späteren Ursprungs.)

Wie der vorzugsweis sogenannte „Altpalast“ ist auch der Palazzo del Podestà (schon 1250 gegründet, aber 1345 durch Agnolo Gaddi zur jetzigen Gestalt gebracht) ein mehr durch malerische Wirkung denn durch künstlerischen Werth bedeutender Machtbau. In der Detailbeziehung bietet er ebenfalls nicht viel mehr als Zinnen, mäsig ornirte Spitzbogenfenster und sehr bescheidne Gesimse. Unvergleichlich malerisch wirkt sein Hofraum, wo noch ein (nun vermauertes) Stück Halle restet. Jetzt dient der Podestàpalast als „Bargello“ der Justiz.

Als schönster Profanbau der florentinischen Republik ist mit hohem Recht die Lanzenhalle berühmt: das 1376 begonnene Meisterwerk des Bildners und Baumeisters Arcagno, — ein in trefflichen Verhältnissen durchgeführter Bau von überraschender Wirkung, wo die Bögung schon eine Schwenkung ins Klassische zeigt. Diese „Staatshalle der Republik“, die später nach den nebenquartirten Landsknechten die *Loggia de' Lanzi* benannt ward, diese neben Palvecchio glänzende Perle des Wunderplatzes del Granduca ist oft genug von Federn geschildert worden, als dass wir nöthig hätten, soviel Geschriebenem von Bautenkennern und landdurchfliegenden Enthusiasten noch etwas Mehrung zu geben. Am Bündigsten drückt sich Burckhardt, der jüngste und so vorzüglich bewährte Cicerone, über Florenza's Loggia aus. Er bemerkt: *der Ort, wo die Obrigkeit ihre feierlichsten Functionen vollzog, wo sie vor dem Volk auftrat und mit ihm redete, in einer Zeit, da die Florentiner sich als das erste Volk der Welt fühlten — eine solche Räumlichkeit durfte nicht in winzigem und niedlichem Styl angelegt werden. Möglichst wenige und dabei grossartige Motive konnten allein der „Majestät der Republik“ einen richtigen Ausdruck geben. Die einfache Halle von drei Bogen Breite umfasst einen ungeheuren Raum mit gewaltigen Spannungen über leicht und originell gebildeten Pfeilern; ihr Oberbau hat unabhängig von antiken Vorbildern grade diejenige Form getroffen, welche für Auge und Sinn die hier einzig wohlthuende ist: über breiter Attica tüchtige Consolen und eine durchbrochene Balustrade.* — Auffallenderweise hat Vasari dies herrlichste Werk Andrea's di Cione, das sogen. Arcagno, in der ersten Ausgabe seiner „Vite“ unter betreffendem Meister gar nicht erwähnt.

Erst in der zweiten berührt er die grosse Loggia, welche Andrea, nach Beschluss der Signori und der Gemeinde von Florenz, nach seinem (dem unter allen bestbefundnen) Plane „mit vielem Fleiss aus wolgefugten Quadern aufführte.“ Er fügt hinzu: „etwas jenerzeit Neues war dabei, dass die Bögen des Gewölbes nicht mehr in Spitzungen, wie bis dahin gewöhnlich gewesen, sondern nach neuer und sehr gerühmter Methode in Halbkreisen geführt wurden, wodurch jener Bau ein zierliches und schönes Ansehn gewann.“ Als Cosimo I. von Michelangelo eine Zeichnung zum Magistratspalaste verlangte, erhielt er zur Antwort: er solle nur die Loggia des Arcagno weiterführen und damit den Platz umgeben, denn etwas Besseres lasse sich nicht machen. Aber Cosimo, den Knauser, schreckten die Kosten zurück.

Voll von gothischen Anflügen ist ferner Siena, die alte Nebenbuhlin von Florenz. Ist auch die Volkszahl der sich unregelmäsig auf ihren Hügeln langhindehnenden Stadt tief gesunken, so spricht doch die architektonische Fysiognomie, die sie vornehmlich im 14. Jahrh. empfangen, ihre vormalige Bedeutung aus. Die öffentlichen Bauten sind von überraschender Schöne und Majestät, die der Privatleute haben die Tüchtigkeit und den Ernst, welche man in den meisten toskanischen Städten erkennt. Die Backsteinarchitektur der Paläste findet man hier zu grosser Vollkommenheit durchgebildet; auch herrscht der Spitzbogen in dekorativer Anwendung hier länger als zu Florenz, wo sich bald eine Annäherung ans Klassische, ein Rückgriff zum Rundbogen antiken Musters kundgibt. Es wird wenig Plätze in geschichtlichen Städten Europens geben, die mit Siena's *Piazza del Campo* in Vergleich kommen dürften. Hier, wenn irgendwo, hat man das Mittelalter lebendig vor sich. Auf der einen Seite erhebt sich der Palast der Republik, zu Anfang des 14. Jahrh. aus Stein und Ziegeln erbaut, mit seinen Spitzbogenfenstern, seinen burghaften Zinnen, seinem schlank in die Lüfte steigenden Thurme und der offnen am Fuss angebauten Kapelle. Rings herum zeigen sich eine Menge andrer Gebäude und Paläste, aus Stein, Backstein oder gemischtem Material, deren mittelalterliche Restanten mit ihren Viereckthürmen den Gesammteindruck des Platzes um so merkwürdiger machen. Als zierlichster Backsteinbau auszeichnet sich unter den sanesischen Privatgebäuden *Palazzo Buonsignori*. Aus dem 13. Jahrh. stammend, zeigt er eine edle Durchführung des frühgermanischen Stils. Seine Fenster sind dreitheilig und von schlanken Verhältnissen, die theilenden Säulchen graziös, die Einfassungen fein detaillirt. (Ansicht und Details davon, Fenster, Gesimse und Friese gibt *Aymar Verdier* auf mehren Tafeln seiner mit Dr. *F. Cattois* publizirten *Architecture civile et domestique au moyen-âge et à la rénaissance. 1. Sér. Paris, chez Didron.*) Als Bauten des 14. Jahrh. sind dann noch die Palazzi *Sarazini, Tolomei* und andre zu bezeichnen. Die Oeffnungen der Mauern dieser Saneserpaläste geschehen durchweg im Spitzbogen, der in der Regel drei säulchengeschiedne Fenster enthält. Der Bogen selbst bleibt müssige Verzierung: oft zeigt sich darunter noch das Kreissegment eines sogen. Stichbogens.

Zu Perugia interessirt der Kommunpalast durch seine besonders edle und glückliche Fensterbildung. Je drei oder vier säulchengetrennte Fenster sind hier zusammen in ein gut profilirtes Quadrat gerahmt. „Diese Fenster sind, wie auch das prachtvolle Portal, als Einzelschmuck nicht sehr regelmäsig in die durchaus glatte Quaderfronte eingesetzt und so der Anspruch auf organische, strenge Gesammtkomposition ganz geflissentlich vermieden. Zwei Konsolenfriese und oben ein Bogenfries sind die einzigen durchgehenden Glieder.“ (Burckhardt im „Cicerone.“) Dieser peruginische Palazzo pubblico entstammt der Zeit von 1300—1429; als sein Baumeister wird ein sonst unbekannter *Bevignate* genannt. Auch der gleichfalls im 14. Jahrh. errichtete *Palazzo governativo,* am Domplatze, hat seine interessanten architektonischen Details.

Orvieto rühmt sich seines *Palazzo del Podestà,* eines Baues des 13. Jahrh. von grossartigem schweren Karakter. Das Massenhafte, besonders die hohe zinnengekrönte Stirn, verleiht diesem Bau einen just ins Herausfordernde spielenden Ernst, während die äusserst reichdetaillirten Fenster des Mittelgeschosses die patrizische Prachtliebe bezeugen. Ein reichgeschmückter Rundbogen umrahmt die durch Säulchen dreigetheilten Fenster; zwei sechspassige Rosetten beleben das obere Bogenfeld. Nach demselben Sistem sind die weniger reichgeschmückten Fenster des Bischofspalastes angelegt, nur dass diese in den durchweg spitzbogigen Formen, in den tiefer eingeschnittnen und ausgekehlten Profilen eine etwas weitergeschrittne Bauzeit anzeigen. (Fenster beider Orvieter Paläste mit ihren Details findet man mitgetheilt in dem vorhin angeführten Werke von Architekt Verdier und Dr. Cattois.) Zu den Bauten des 13. Jahrh. zählt noch der artige und zugleich geschichtlich berühmte Bischofspalast zu Viterbo. Er enthält den grossen Saal, in welchem

1271 nach 33monatlichem Conclave Gregor X. (*Teobaldo Visconti*) und 1281 nach sechsmonatlichem Interregno Martin IV. (*Simon de Brion*) gepapstet wurden. Letzte Wahl erzwang bekanntlich Karl v. Anjou, der nach Einlass der Kardinäle die Treppe des Vescovats abbrechen liess, um den Herren Rothmänteln die gewünschte Papstgeburt nicht ans Herz — nur an den Magen zu legen.

Sehr mit Maurischem gemischt zeigt sich das Gothische an alten Häusern und Palästen, die sich in den südlich von Neapel liegenden Städten und auf Sizilien erhalten haben. Friedrich Pecht schreibt in seinen Reisebriefen: *für den Architekten ist in Amalfi, noch mehr aber in dem oben auf der Terrasse des Gebirgs gelegenen Städtchen Ravello reiche Ausbeute. Es treten da überall maurische Elemente hervor, und viele Häuser gleichen denen von Syrien und Algier aufs Haar in ihrem äussern Aussehen.* In diesem Städtchen Ravello am Meerbusen von Amalfi gehören mehre stattliche Paläste dem 14. Jahrh. an, jener Zeit, in welcher die Könige Karl II. und Robert v. Neapel diesen Ort zum Sommeraufenthalt wählten, vonwo sie ihre Jagden unternahmen. Aus dem 14. Jahrh. lässt sich ferner *Palazzo Cattanisetta* zu Palermo anführen, der eigenthümliche Bauformen am Portale und im Hofe aufweist.

Wenden wir jetzt unsern Blick in Italiens Renaissancezeiten. Es gibt zwei Epochen der sogen. Renaissance, deren erste (von 1420—1500) die des Suchens genannt wird und sich durch ein fantastisches Wesen in übermäsiger Verzierung karakterisirt. In der zweiten, von 1500—1540, der goldnen Zeit der modernen Architektur, sieht man eine bestimmte Harmonie zwischen den Hauptformen und der in ihre Grenzen gewiesnen Dekoration erreicht. Das Verhältniss der Renaissance zu ihren antiken Vorbildern lässt sich dahin bestimmen, dass sie das schon in der Gothik zu Geltung gekommne Gefühl für Räume, Linien und Verhältnisse weiter ausbildete und ihre Bautheile nur mit den Detailformen römischer Antike bekleidete. Während ihre Formen nur oberflächlich und oft nur zufällig die Funktionen ausdrücken, welchen die betreffenden Bautheile dienen sollen, entwickelt sie in der Vertheilung der Grund- und Wandflächen und in Ausführung geschmackvoller Details grosse Schönheiten; auch löst sie manche Aufgaben, welche in den beiden einzigen streng organischen Stilen, dem griechischen und dem nordisch-gothischen, nicht vorkommen. Ihr Erfolg aber in Behandlung kirchlicher und profaner Aufgaben ist sehr verschieden gewesen. Die in dieser Architektur ausgeführten Kirchen haben nie den weihevollen Eindruck erreicht, der Jeden bei Betretung einer gothischen oder romanischen Kirche ergreift. Trotz ihren oft sehr schönen und harmonischen Verhältnissen, trotz dem Lichten und Heitern, womit sie wolthätig wirken wollen, lassen die Kultgebäude dieser Bauart doch das Gefühl einer gewissen Nüchternheit aufkommen, oder sie geben durch prunkende Grossartigkeit jene sehr weltliche Sucht zu imponiren und mit Glanz zu blenden kund, die an solcher Stätte nicht erhebt, nur den Fühlenden, der sie merkt, verstimmt. Der Karakter der Renaissance ist eben ein durchaus profaner; aus diesem Grunde hat diese Architektur auch so vieles Befriedende und Vorzügliche, ja manches wahrhaft Vollkommene in Häusern, Palästen und Villen geleistet, sodass man sie überhaupt eine Baukunst für die Zwecke des eigentlich thätigen wie des heitern und opulenten Lebens nennen kann.

In den glücklichen Dezennien des 15. Jahrh., wo das Streben, durch Ableitungen von der Antike zu neuem Stil zu gelangen, in seinen ersten Versuchen zutagetritt, erscheinen Italiens baukünstlerische Hauptkräfte mit so hohem Ernste planend und so grossen Sinnes schaffend, dass sie durch ebendieses hochernste Streben jenen fantastischen Zug, dem die Formenwelt ihrer Zeit zuneigte, in gebührende Schranken rückwiesen. Hie und da zwar hat der zierungslustige Trieb der Frührenaissanceepoche auch die wichtigsten architektonischen Rücksichten zum Schweigen gebracht; wo aber die eigentlichen Meister unter den damaligen Baukünstlern jenem Zeitkunsttriebe nicht auswichen, waren sie immerhin möglichst bemüht, den Luxus der Verzierung in gewisse Regeln zu leiten und so in gesetzmäsiger Schöne erscheinen zu lassen. Mit gutem Beispiel ging das künstlerstolze Florenz voran, welche Stadt man überhaupt als die Wiege der sogenannt „wiedergebornen Architektur" betrachten muss.

Filippo Brunelleschi (1377—1446), der Spross der Altfamilie Lapi, war der kunstberufene Erste, welcher nach eifrigem Studium der altrömischen Bautenreste eine zielbewusste Anwendung von den studirten Formen machte. Ihm folgten in Toskana auf der erschlossenen Bahn: Michelozzo († um 1476), Leon Battista Alberti (1404—1472), Bernardo Rosellino und Cecco di Giorgio Martini (1439—1506), Benedetto da Majano († 1498), Simone Masi, genannt Cronaca (1454—1508) und die Gebrüder Giuliano und Antonio da San Gallo (jener † 1517, dieser, unter welchem *Antonio il vecchio* zu verstehen, † 1534).

So wenig wie der Vater der sogen. Renaissance konnten die Ausbildner derselben an eine porträtgetreue Wiedergeburt der antiken Architektonik denken. Das verbot sich schon durch den Mangel an vollständig erhaltnen Vorbildern. Die begeistert ins Alterthum rückblickenden Meister mühten sich nicht so sehr um Wiedergewinn der antiken Kompositionsweise im Grossen als um Wiederaufnahme antiker Ausdrucksweise für das Einzelne. Sie selbst waren Baukomponisten genug; alles Wesentliche mitbenutzend, was die Baukunst in romanischer und gothischer Stilzeit errungen hatte, brachten sie die Hauptsache selbst mit und bedienten sich nur der römischen Formen als der biegsamern, die sich mit den neuen Bauintentionen vertragen konnten.

Unter den Profanbauten, die Brunelleschi geplant, nimmt ersten Rang der weltberühmte Pittipalast. Laut Vasari hatte Meister Filippo zwei Palazzi für Luca Pitti entworfen. Er berichtet das mit den Worten: *nach Anordnung Filippo's wurde der reiche und herrliche Palast des Herrn Luca Pitti vor dem Thore San Niccolo von Florenz an einem Orte erbaut, der Rucciano heisst; noch weit schöner jedoch ist ein andrer, den er innerhalb der Stadt für denselben Herrn anfing und in solcher Grösse und Pracht bis zum zweiten Stockwerk führte, dass man in toskanischer Bauart nichts gesehen hat, was herrlicher und reicher wäre. Die Thüren dieses Palastes sind doppelt, im Lichten sechzehn Ellen hoch und acht Ellen breit, und die ersten und zweiten Fenster den Thüren gleich. Die Wölbungen sind doppelt und das ganze Werk höchst kunstreich, kurz man kann sich kein schöneres und prachtvolleres Gebäude denken. Dieser Palast wurde in der genannten Weise ausgeführt von Luca Fancelli, einem florentinischen Baumeister, der viele Gebäude für Filippo errichtete.* Nach Erwähnung des seinerzeit erfolgten Ankaufs durch die Frau Leonora von Toledo, Gemahlin des Herzogs Cosimo, fährt Vasari fort: *Herr Luca liess jenen Palast wegen der Sorge, die er für den Staat tragen musste, unbeendet; die Erben, denen es an Mitteln fehlte das Werk fortzusetzen, waren zufrieden ihn der Herzogin zu überlassen, und diese gab zu jeder Zeit Geld dafür aus, doch nicht genug, dass sie hätte hoffen können, ihn bald völlig aufgebaut zu sehen. Anders wär' es gekommen, wenn sie länger gelebt hätte .... Das Modell von Filippo war verlorengegangen, und Se. Durchlaucht liess deshalb ein andres von Bartolommeo Ammanati ausführen, nach welchem nun gearbeitet wird; schon ist ein grosser Theil des innern Hofraums, dem Aeussern ähnlich, nach rustiker Bauart vollendet, und in Wahrheit muss es Jeden, der dies mächtige Werk betrachtet, in Erstaunen setzen, dass in Filippo's Geiste der Gedanke zu einem solchen Gebäude erwachsen konnte, welches nicht nur dem äussern Ansehen, sondern auch der Vertheilung der Zimmer nach, so herrlich und wahrhaft grossartig ist. Der wunderbar schönen Aussicht gedenk' ich gar nicht und der anmuthenden Hügel, die fast amfitheatralisch um den Palast her sich gegen die Mauern strecken; es würde allzu lange dauern, wenn ich alles erzählen wollte, und wer es nicht mit eigenen Augen schaut, würde nimmer sich vorzustellen vermögen, wie weit dies Schloss jedes andre königliche Gebäude an Herrlichkeit übertrifft.* — Als das Bauwerk im J. 1549 um den Preis von 9000 Goldgulden verkauft ward, bestand es nur aus dem mittlern, höhern, 13 Fenster breiten Theil der Fasade. Unter Brunellesco aber war es nur bis zum Gesimse des ersten Stockwerks gediehen. Ammanati setzte das zweite auf, sowie er auch in die von Brunellesco angelegten Thüröffnungen des Erdgeschosses die antik verzierten Fenster einsetzte. Der Entwurf dieses Baumeisters für den Ausbau (die Zeichnungen des Hofes s. bei Ruggieri: *Studio d'architettura di porte e finestre etc.*) wurde nicht völlig realisirt. 1620 ward unter Cosimo II. der rechte Flügel, 1631 unter Ferdinand II. der linke begonnen, beide durch *Giulio Parigi.* So entstand die jetzige Fasade von 250 Braccien Länge. Die grosse Loge zur Linken, die mit dem Hauptbau einen rechten Winkel macht und *Rondo vecchio* heisst, wurde 1764 unter dem Marschall Botta, die *Rondo nuovo* genannte zur Rechten 1783 unter Grossherzog Leopold begonnen und unter Ferdinand III. ausgebaut. (Vergl. *Descrizione del Palazzo Pitti etc. Firenze* 1819.) Von dem Hauptbau, soweit er die Brunelleschischen Intentionen ausdrückt, sagt Jakob Burckhardt: „vor allen Profangebäuden der Erde, auch viel grössern, hat dieser Palast den höchsten bis jetzt erreichten Eindruck des Erhabenen voraus. Seine Lage auf einem ansteigenden Erdreich und seine wirklich grossen Dimensionen begünstigen diese Wirkung. Im Wesentlichen aber beruht sie auf dem Verhältniss der mit weniger Abwechslung sich wiederholenden Formen zu diesen Dimensionen. Man frägt sich, wer denn der weltverachtende Gewaltmensch sei, der mit solchen Mitteln versehen allem bloss Hübschen und Gefälligen so aus dem Wege gehen mochte? — Die einzige grosse

Abwechslung, nämlich die Beschränkung des obersten Stockwerkes auf die Mitte, wirkt allein schon kolossal und gibt das Gefühl, als hätten beim Vertheilen dieser Massen übermenschliche Wesen die Rechnung geführt.“

Zur selben Zeit, als der Pitti dem Boden entwuchs, baute Michelozzo Michelozzi, der verständige Bahnfolger des Brunelleschi, den gewaltigen medizeischen Palast, der die Prachtliebe Cosimo's des Alten (des *Pater Patriae*) der Nachwelt verkünden sollte. An diesem Gebäude, das seit 1659 *Palazzo Riccardi* heisst, zeigt das Rustico schon einen Fortschritt gegen das am Pittipalast: zum Erstenmal stuft es sich nach den Stockwerken vom Rohern zum Feinern ab. Die Bänder, welche die Geschosse abgrenzen, sind leichter gehalten; die wie am Pitti bogenförmigen Fenster haben durch ein Säulchen, das sie halbirt, mehr Anmuth und Manchfaltigkeit, machen sich aber zwischen dem ungeheuren Quaderbau des Erdgeschosses und dem grossen schwerfälligen Hauptgesimse etwas gedrückt. Ausser der missfälligen Hauptsimsung, die ein Schwanken des Baumeisters in den Formen sowol als in der Maasung kundgibt, fällt an der Fasade unterntheils die Ungleiche der Entfernung auf, in welcher die fünf Durchbögungen voneinanderstehen. Besonders befremdet, dass der Haupteingang (die zweite Bogenöffnung) nicht einmal regelmäsig unter einem Fenster steht. Die innere Anordnung des Palastes stimmt nicht zu dem was das grossartige Aeussre verkündet. Der Grundriss begreift zwei Höfe ungleicher Grösse, deren mindest geräumiger gleichwol der merkwürdigste ist. Er besteht aus einer in Vierung angelegten Portike mit aufruhendem Hauptgestock, ob welchem eine Loggia sich erhebt, deren Säulen den untern Bogenträgern entsprechen. (Nachdem der Palast in den Besitz der Familie Riccardi gekommen, ist er vergrössert worden. Der später angefügte Theil unterscheidet sich vom ältern durch das Wappen der Riccardi, das unter den Bögen der neuen Fenster angebracht ist, während an den übrigen sich das medizeische befindet.) Als weitre Palatialbauten Michelozzo's werden genannt: der nach seinem Plan für Cosimo errichtete Schlosspalast *Cafaggiuolo* im Mugello (der verschiedentlich verändert worden ist), die Villa Careggi (ein herrliches Landschloss zwei Millien von Florenz, jetzt im Besitz einer Familie Orsi), der reiche Palast zu Fiesole (erbaut für den Cosimosohn Giovanni, jetzt *Villa Mozzi*, 1780 durch Gasparo Paoletti restaurirt), das Haus Tornabuoni (jetzt *Palazzo Corsi*) u. a. m. Ausserdem ist bekannt, dass er den Arnulfsbau des Palvecchio, welchen Andrea Pisano 1342 auf Befehl Herzog Walters v. Athen bedeutend vergrössert und befestigt hatte, in der Säulung des Hofes ausbesserte, ja dass er von den Bogen aufwärts den ganzen Vorderhof erneuerte, den er nun mit rundschlüssigen Fenstern versah. (Laut Filaretes Trattato sulla Architettura erstreckte sich Michelozzo's Wirken bis Mailand; dort wurde ein Palast, der dem Cosimo durch Francesco Sforza geschenkt worden war, nach Michelozzo's Zeichnungen reich mit Marmor verschönt und zugleich um etliche Ellen erweitert. Es ist der Palast, der nachmals den Grafen Barbò gehörte und jetzt den Namen der Familie Vismara trägt. Ihn bewohnte für Cosimo dessen dortiger Bankhalter und Handelsagent Pigello Portinari, auf dessen Kosten auch die Prachtkapelle des Petrus Martyr in Sant' Eustorgio und die Hauptkapelle nebst Chor, Sakristei und Kapitel an S. Pietro in Gessate nach Michelozzischen Plänen gebaut wurden.)

Der dritte florentinische Meister der Frührenaissance, der in Theorie und Praxis grosse Alberti, lieferte sein Hauptwerk im *Palazzo Rucellai*, wo man das erste Beispiel von der später so beliebt gewordnen Verbindung von Rustico und Wandpilastern in allen drei Geschossen gegeben sieht. Von ihm rührt auch die von Vasari sehr bekrittelte Loggia, die dem Palaste in der Via della Vigna genüberliegt. Ferner plante er das Rucellaische Gartenhaus mit den Loggien in Via della Scala, den jetzigen *Pal. Stiozzi-Ridolfi*, an welchem, wie es dem neusten Cicerone scheint, nichts Bedeutendes mehr an Alberti erinnert. Vasari hat hier Worte des Rühmens: das Haus sei mit vieler Einsicht sehr angenehm eingerichtet. „Ausser einer Menge andrer Bequemlichkeiten“, fügt er hinzu, „hat es zwei Gallerien, die eine gen Mittag, die andre gen Abend, beide sehr schön und ohne Bögen über den Säulen, was die wahre und eigentliche Art ist, die von den Alten beobachtet wurde; denn die Architrave, welche auf den Kapitellen der Säulen ruhen, ordnen sich auf verständige Weise, während ein vierkantiges Ding wie ein Bogen, der nach oben gewölbt wird, nicht auf einer Säule ruhen kann, ohne dass die Kanten falsch stehen; der gute Stil fordert demnach, dass auf die Säulen Architrave gelegt werden; will man aber Bogen wölben, so muss man Pfeiler und nicht Säulen daruntersetzen.“

Bernardo Rosellino von Florenz hat sich vornehmlich zu Pienza verewigt. Den alten Ort Corsignano (Geburtsort des gepapsteten Enea Silvio Piccolomini) schuf er zur *Pienza*, zur Stadt des Pius um; noch bietet sich dort eine voll-

ständige Baugruppe edler Frührenaissance, bestehend aus einem grössern Palast, einer Bischofswohnung, der Kirche und den Hallen des Platzes. Weitre Spuren seiner Thätigkeit finden sich zu Siena und in der Mark Ancona. Unter den Saneserpalästen sind Rosellinowerke der *Pal. Nerucci* und der schöne 1460 begonnene Familienpalast der *Piccoluomini,* welcher, von Pius II. seinem Neffen bestimmt, erst einige Jahre nach dem Tode des Papstes beendigt ward. Andre den Karakter der Frührenaissance tragende Profangebäude Siena's kommen auf Rechnung des dort gebornen und dort ansässigen Francesco di Giorgio, jenes vielseitigen Meisters, welcher der Welt zumeist als Kriegsbaumeister des Urbinerherzogs bekannt ist. Besonders lehrreich sind dessen kleinere Wohnbauten wie *Palazzo della Ciaja* (ohne Rustico, mit einfach zierlichen Gesimsen und Fensteraufsätzen und einer edeln Pforte) und *Pal. Bandini-Piccolomini* (kleines Renaissancehaus in Backstein mit steinernen Einfassungen).

Dem preiswürdigsten Palastbau, der als Endresultat der Toskanerbestrebungen erster Renaissanceepoche gelten kann, leihen sich die Meisternamen Benedetto da Majano und Simone Cronaca. Es war im J. 1489, als Erster für den reichen Florentiner *Filippo Strozzi* den noch heut diesen Namen führenden Palast begann, dessen Fasadung in abgestufter Rustik sowol im Grundgeschoss mit der rundschlüssigen Pforte und je vier quadraten Mauerluken als in den beiden neunfenstrigen Uebergeschossen samt der Hauptsimsung wahrhaft edel geordnet und durchgebildet erscheint. (Nach dem Modell sollte der Bau ringsum freistehen, was doch nicht ganz zu ermöglichen war, da sich einige Nachbarn mit Verweigrung der Häuserhergabe stemmten. Wie Vasari bemerkt, war das Gebäude vor Filipps Tode in seiner äussern Schale fast zum Schlusse gebracht.) *Mit Ausnahme des ausser aller Linie stehenden Pal. Pitti,* schreibt Jakob Burckhardt, *ist dieses majestätische Gebäude die letzte und höchste Form, welche ein Steinhaus ohne verbindende und überleitende Glieder durch den blosen Kontrast in der Flächenbehandlung erreichen kann.* Dieser Kontrast ist hier ohne Vergleich glücklicher gehandhabt und die Fenstervertheilung zu den Flächen besser als am Palast Riccardi. Als Benedetto Florenz verliess, ward Cronaca der Fortsetzer des Baues. Dieser krönte den Strozzipalast mit dem berühmten Kranzgesimse, das leider nur an der Hinterseite und an einem Theile der Nebenfasaden ganz ausgeführt ist, und fügte auch den bei aller Enge und Tiefe doch schönen Hof hinzu. — An Letztgenannten (dessen eigentlicher Name *Simone Masi* lautete und der als Anverwandter und gewesner Lehrling des Antonio Pollajuolo auch der *Simone del Pollajuolo* hiess) erinnert zu Florenz auch das Haus Guadagni an Piazza S. Spirito. Es ist nur eine Casa, aber eine stattliche. Das Quaderwerk ist hier auf das Unterstock, auf die Ecken und Fensterfassungen beschränkt; die Gestocke sind trefflich mit bescheidenen Mitteln abgestuft; das oberste aber öffnet sich mit Säulen, auf welchen das weit vorgeschrägte Dach aufruht.

Wie Giuliano da San Gallo die neustilige Weise in bürgerlichen Aufgaben anwandte, lässt sich zunächst an *Palazzo Gondi* ersehen. Diesen Bau liess der reiche florentinische Kaufherr Giuliano Gondi nach seiner Rückkehr von Neapel (nach König Ferdinands Tode) am Platze von S. Firenze aufführen, wo der Palast die Ecke bilden und mit der zweiten Fronte gegen das alte Handelsgericht gewendet sein sollte. Die Fasade gibt das florentinische Prinzip anspruchslos wieder; das Grundgeschoss hat starke, das Mittelstock schwache, das oberste keine Rustik; die Fenster, einfach rundschlüssig, lassen bis zu den Gesimsen einen weiten, bedeutend wirkenden Raum übrig. Der Hof mit seinem Springbrunnen und der zierlichen Treppe ist vielleicht der eleganteste in Toskanerrenaissance; die Kapitelle sind von reicher wechselnder Bildung, die Gesimse fein profilirt. — Als eine frühere profanbauliche Leistung Giuliano's ist das für Lorenzo de' Medici erbaute Lustschloss Poggio a Cajano, zwischen Florenz und Pistoja, zu bezeichnen. Vasari gedenkt bei dieser palatialen Villa besonders des grossen Saales mit der glücklich vollführten Tonnenwölbung. — Von Giuliano's Bruder Antonio ward zu Florenz für die Serviten die Häuserreihe an deren Platze erbaut (dem Stile der Loggia de' Innocenti entsprechend); für den Kardinal Ciocchi del Monte (nachmaligen Julius III.) errichtete er aber Paläste in Monte Sansovino und Monte Pulciano, von welchen Vasari rühmt, dass sie mit vieler Anmuth entworfen und vollendet seien. Beide wurden in derselben Zeit begonnen, als Antonio die köstliche, einer Mirakelmarie ihr Dasein dankende Kirche S. Biagio zu Montepulciano zu bauen hatte. Dem jetzt in ein Gerichtshaus verwandelten Palast zu Monte Sansovino steht eine sehr elegante Loggia genüber, die ebenfalls von Antonio herrührt. Der andre Palast del Monte hat seine Stellung dem montepulcianer Dome genüber.

Zu Rom, wo das Bauleben längere Pause gemacht hatte, lassen sich die Regun-

gen für die Renaissance erst in der Zweithälfte des 15. Jahrh. erkennen. Hier wirkten zuvörderst unter dem grosssinnigen Nikolaus V. (1447—1455) die Florentiner Leone Alberti und Bernardo Rosellino, jener mehr in angebender und begutachtender, dieser mehr in schaffender Weise. Bei aller Unternehmungslust des fünften Nikolaus, dessen Pläne ins Grosse, ins Weitaussehende gingen, blieb aber die römische Bauthätigkeit dieser grossen Nachfolger des Brunellesco auf eine Reihe von Wiederherstellungen und Ausbauten beschränkt. Grossartig waren die Pläne zur Umgestaltung des Vatikans und zur Erbauung eines Riesenpalastes für das Papat, aber der Tod, der Unterbrecher so vieles Grossen, rief den hochgemutheten Papst, der die Künstler ebensosehr leitete wie sie ihn, beiweitem zu früh ab, als dass dessen weitgreifende Gedanken auch nur in einem grossen Punkte erfüllt werden konnten. Der Palatialbau, wozu Rosellino, der Mann nach dem Herzen des Papstes, die Zeichnungen gemacht, kam kaum zum Beginn; das Wenige, was davon erwuchs, erkennt man am Wappen des Nikolaus, an den gekreuzten Schlüsseln auf rothem Felde. Mit andern Päpsten kamen andre Pläne: so entwanderte Bernardo unter dem nach kurzem Pontifikat des dritten Calixtus folgenden Pius II. nach Corsignano, um den Geburtsort dieses Herrn zu einer stattlichen Pienza aufzubauen. Wurden Rosellino und Alberti an Schöpfungen zeitendurchdauernder Werke zu Rom verhindert, so waren darin glücklicher die weiter dort erscheinenden Florentiner Giuliano da Majano (blühend 1446—71) und Baccio Pintelli (blühend 1472—91), ausser welchen noch der grosse Urbiner Bramante (lebend 1444—1514) als Ueberleiter zur Hochrenaissance auftrat.

Als Hauptbau Giuliano's des Majaners, des Oheims Benedetto's, bezeichnet sich zu Rom der *Palazzo di Venezia* (als Palast des „Kardinals von San Marco" gegründet 1455). Aeusserlich noch kastellartig mit Thurm und Zinnen, zeigt er in der unvollendeten Portike des Hofraums, zu welcher das Colosseum seine Travertinquadern hergeben musste, eine wichtige Neuerung, — man findet hier (wie an Giuliano's analog gebildeter Vorhalle zur Basilika San Marco) die erste konsequent durchgeführte Pfeilerhalle mit Halbsäulen, unten dorisch-toskanisch, oben korinthisch. Unschwer wird man darin die ins Hohe und Schmale gezognen Formen des Colosseum wiedererkennen, von dem die Steine entlehnt sind; nur hat der Meister die Attiken der verschiednen Stockwerke dieses Gebäudes für Basamente angesehn und deshalb hier auch der untern Ordnung Piedestale gegeben. Ganz ausgeführt würde dieser Hof eine der grössten Zierden Roms sein. Der kleinere in der Richtung gegen Piazza Trajana hinliegende Hof, unten mit achteckigen, oben mit runden Säulen, ist nach Burckhardts Ansicht eher von Baccio Pintelli. An dem burghaften, in seinen Stockwerkverhältnissen sehr wirkungsvollen Aeussern, wofür aber dem Künster der Quaderbau versagt gewesen, erinnern zahlreiche Wappenschilde an den 1464—71 stuhlenden Paul II. (*Pietro Barbò*), der als Kardinal den Palast begann, und an die venezianischen Botschafter, die ihn bewohnten. Jetzt gehört er der Erbin Venedigs, der Krone Oesterreich, die ihn ihrer Ambassade überwiesen hat.

Bramantisches Werk ist der unter Alexander VI. (1492—1503) begonnene, aber erst später vollendete *Pal. della Cancelleria* (mit Einschluss der Kirche S. Lorenzo in Damaso). Er führte ursprünglich den Namen *Palazzo di San Giorgio*, da der Gründer, Raffaello Riario, Kardinal von S. Giorgio war. Vasari berührt diesen bei Campo di Fiore erbauten Palast nur kurz mit den Worten: *„ist auch nachmals Bessres gebaut worden, so galt dennoch und gilt noch jetzt dies Gebäude um seiner Grösse willen für eine bequeme und prächtige Wohnung; es wurde von Antonio Montecavallo ausgeführt."* Die gewaltige Fasade zeigt eine ähnliche Verbindung von Rustik und Wandpilastern wie Alberti's Rucellaipalast zu Florenz, doch ungleich grandioser und minder spielend. Das Grundgeschoss, hoch und bedeutend, ist frei von Pilastern, welche erst, je zwei zwischen den Fenstern, die beiden Obergeschosse beleben. Das stufenweise Leichterwerden drückt sich sowol in der Gradation des Rustico und in der Form der Fenster als auch in jener obern Reihe von Kleinfenstern des obersten Gestockes aus. Gestalt und Profilirung der Fenster, der Gesimse, überhaupt alles Einzelnen, sind an sich schön und in reinster Harmonie mit dem Ganzen gebildet. (Die störend barocke Palastthür von Domenico Fontana.) An den Seitenfasaden Ziegelbau statt des Rustico. — Der wundervolle Hof der Cancelleria, wozu Bramante wol die Säulen der alten von ihm abgebrochnen Basilika San Lorenzo benutzte, ist Roms letzter grossartiger Säulenhof. Es sind der (antiken) Säulen 26 im Grundgeschoss, 26 im Mittelstock, mit leichten weiten Bögungen; das Obergeschoss wiederholt das Motiv desjenigen der Fasade, nur mit je einem Pilaster, statt zweier, zwischen den Fenstern. — Das Wesentlichste seiner Cancelleriefasade wiederholte Bramante am schönen Palaste des Kardinals *Adriano*

di Corneto auf Piazza S. Giacomo Scossacavalli; nur bildete er hier, die geringere Ausdehnung des Baues zu ganz neuer Wirkung benutzend, das Grundgeschoss höher und strenger, die obern Geschosse niedriger, die Fenster des mittlern grösser. (Als Kardinal Corneto im J. 1527 Rom verlassen musste, verschenkte er seinen Palast an die Krone England, die ihn durch ihren Gesandten bewohnen liess. Später ward er Eigenthum der Grafen *Giraud*, nach welchen er in den Besitz des *Carlo Torlonia* kam, von dem er nun den Namen führt. Vasari schreibt von diesem Palazzo: *er wurde langsam erbaut und blieb endlich wegen der Flucht des Kardinals unvollendet.* (Aber es fehlte nur das Portal, das im 18. Jahrh. mit Ornamenten aus Travertin, wie die ganze Fasade, verziert wurde, leider — wie Milizia klagt — nicht in dem ernsten und soliden Stil des Bramante.)

Von dem unter Sixtus IV. (1471—84) vielleistenden Baccio Pintelli, der sich zwischen Giuliano da Majano und Bramante stellt, aber mehr die Rolle eines tüchtigen Praktikers als die eines begabten Formenförderers auf der Brunelleschischen Bahn spielt, lässt sich zu Rom grade kein Profanbau erheblichen Werthes in Bemerk bringen. Sein Hauptbau palatialer Art steht zu Urbino. Durch Gaye hat man den Nachweis, dass Pintelli wahrscheinlich gleich nach Ableben des vierten Sixtus vom Grafen (nachherigen Herzog) Federigo II. zum Ausbau seines Urbiner Palastes berufen ward. Dort mag, nachdem daselbst Luciano Lauranna aus Slavonien 1468—83 thätig gewesen, unser Baccio von 1484 bis gegen 1491 gearbeitet haben, d. h. bis zu dem Jahr, in welchem er für Herzog Giovanni della Rovere die Kirche der Gnadenmarie bei Sinigaglia baute. Da der Stil des Urbiner Palastes mit den pintellischen Werken zu Rom übereinstimmt, so könnte man annehmen, der eigentliche Bau gehöre Pintelli allein an, Luciano aber und sein in der Palastfrage mitgenannter Unterstützer, der Kriegsbaumeister Cecco di Giorgio, seien mehr nur mit den grossen Vorarbeiten dafür beschäftigt gewesen.

Zu Neapel treffen wir unter Alfons v. Aragonien († 1458) als Renaissanceförderer den schon zu Rom genannten Florentiner Giuliano da Majano wieder. Leider sind von seinem dortigen Hauptbau, dem Sommerschloss *Poggio Reale*, kaum mehr die Spuren vorhanden; doch kennt man das einst gepriesene Bauwerk samt den schönen Brunnen und Wasserleitungen des Hofraums wenigstens aus Serlio's Grund- und Aufrissen, sowie aus der Beschreibung, welche André de la Vigne, der Geschichtschreiber Karls VIII., in seinem *Vergier d'honneur* gibt. (Es war des Bildhauers erste grosse Leistung im Baufach, denn erst nach den Neapler Arbeiten erblühte seine Thätigkeit zu Rom.) Gleichzeitig befreundeten sich dort heimische Künstler und bisherige Gothiker, wie Andrea Ciccione, mit der von Florenz ausgehenden Bauweise. Als ein Werk, wo die Aufnahme florentinischen Rustikbaues noch zaghaft und plump vorsichgegangen, ist der 1466 datirte Palast in Strada S. Trinità merkwürdig, der sonst den Namen *Diomede Carafa* trug (später *Colobrano*, neuerdings Wohnung des Ministers *Santangelo*). In derselben Strada baute der um 1490 blühende Mormandi, ein Künstler, um den sich Florenz und Neapel streiten, den *Palazzo della Rocca*, wenigstens die einfachen Untergeschosse des Hofes mit Bogen auf Pfeilern, samt der mächtig gewölbten Einfahrt, die für den Napolitanerprunk so bezeichnend ist. Den schönsten Palastbau erhielt Neapel noch vor Ende des 15. Jahrh. durch den heimischen Meister Gabriele d'Agnolo, den *Palazzo Gravina* nämlich, der bis zum J. 1848 als architektonischer Stolz der Stadt, die man sieht um zu sterben, glänzte. Das Grundgeschoss zeigte gewaltige Rustik, das obere Stock glatte Wände mit korinthischen Pilastern; über den kräftig berahmten Fenstern aber schauten Büsten aus Runden; dann folgte das Hauptgesims. So sehr seine Ausbrennung in der kurzen Revolution 1848 zu beklagen bleibt, so dürfte doch mehr noch der Umbau durch die Regierung beklagt werden, der die sonstige Schöheit der Anlage in ihren letzten Resten bedroht. Der Brand nämlich hatte das Aeussere des Palastes unversehrt gelassen; dieses hätte, wenn man sich auf Wiederausbau des Innern beschränkte, nur der Ausbesserung bedurft. Durch den Umbau aber, der die Stockwerke vermehrt und im Alten neue Fenster bricht, geht nun der ganze Sinn des Meisterbaues verloren.

In Oberitalien finden wir die florentinischen Einflüsse an verschiedensten Orten wieder. So ward Mailand beeinflusst (abgesehn von Antonio Filarete, der noch die Gothik im Kragen hatte) durch Michelozzo, nach dessen Plänen dort Mehres zustandekam; weit mehr aber späterhin durch Bramante von Urbino, der von 1476 bis gegen 1500 dort thätig war. Nach Bologna verpflanzte sich Michelozzo's Schule durch Pagno di Lapo Portigiani aus Fiesole, der von 1460 ab den grossen Bau des Palastes der Bentivoglj vollführte. Von eigentlich oberitalischen Künstlern, welche theilhatten an der Entwicklung der Renaissance, sind uns be-

kannt: Fra Giocondo da Verona (lebend 1435—1514), Martino Lombardo (blühend 1457—85), Moro Lombardo, Sohn Martino's (blühend 1460—70), Ambrogio Fossano, gen. *Borgognone* (Baumeister der 1473 begonnenen Fazà der Pavier Karthause), Biagio Rossetti und Bartol. Tristani (1475 in Blüte zu Ferrara), Gasparo Nadi (blühend zu Bologna um 1480), Pietro und Tullio Lombardo (jener 1480, dieser 1483 zu Venedig auftauchend), Bartol. Fioravanti (1485 zu Bologna thätig), Pietro Benvenuti (wirkend 1494 zu Ferrara), Giov. Dolcebuono (der mailändische Schüler Bramantes), Bartolommeo Buono v. Bergamo (vor 1500 zu Venedig thätig, † um 1529), Gianbattista und Alberto Tristani (um 1500 zu Ferrara), Formentone der Brescianer (1508 in Blüte), Bernardino Zaccagni aus Torchiara (1510—1521 zu Parma), Tommaso Rotari (1513 zu Como), Formigine (Bologneser Baumeister um 1520), Guglielmo Bergamasco, Sante Lombardo und Antonio Scarpagnino (venedische Architekten derselben Zeit).

Innerhalb gewisser Schranken, welche der Gebrauch des Backsteins und die Verwendung des Erdgeschosses zur Strassenhalle steckten, äussert sich die Renaissance des 15. Jahrh. mit besondrer Liebenswürdigkeit im Bologneser Palastbau. Die Backsteinsäulen des Erdgeschosses, meist mit einer Art einblättriger korinthischer Kapitelle, tragen reichprofilirte Bögen; über einem Sims setzen dann die Rundbogenfenster des Obergeschosses an, oft sehr prächtig, mit einer Art von Akroterien seitwärts und oben. In dem bisweilen noch bemalten Friese finden sich runde oder rundschlüssige oder auch viereckige Luken. Nur mäsig tritt das Kranzgesims mit seinen kleinen und dichtstehenden Konsolen vor. In den Höfen, wo sie wolerhalten sind, entspricht den untern Säulen oben die doppelte Zahl von Säulchen (seltner Pilaster mit Zwischenbögen), welche eine Gallerie um den grössten Theil des Hofes bilden; oder es sind Fenster, den äussern ähnlich, angeordnet. Die Friese, Einfassungen etc. meist um einen Grad reicher als aussen. Es wird in ganz Italien wenige Räume geben, wo uns der Geist des 15. Jahrh. so ergreift wie in einzelnen Hofräumen Bologna's.

Eines Hauptbaues der Frührenaissance, des 1460 gegründeten Palazzo Bentivoglio, ist Bologna leider verlustiggegangen. Da seine Geschichte immerhin Interesse hat, mag sie mit einigen Worten berührt werden. Den Bau begann jener Sante de' Bentivoglj, der aus der Dunkelheit, in welcher er zu Florenz lebte, plötzlich zur Herrschaft über seine Vaterstadt gelangt war. Einen geeigneten Bauplatz für seinen Palast zu gewinnen, waren sechzehn Häuser neben den Bentivoglischen Wohnungen in Via del Castagnoli angekauft und niedergerissen worden. Als Architekt wurde Pagno di Lapo Portigiani aus Fiesole berufen, derselbe, der nach dem Plane seines Meisters Michelozzo für Piero de' Medici die prächtige Marmorkapelle der Nunziata in der Servitenkirche zu Florenz ausführte. Da Sante schon 1463 verstarb, so ward der Bau von seinem Nachfolger Giovanni Bentivoglio fortgesetzt, der ihn mit grossem Aufwand beendigte. Wer der nach Pagno's Angaben ausführende Unterbaumeister gewesen, ergibt sich aus den Notizen im handschriftlichen Tagebuche des Gasparo Nadi, das in der Bologneser Akademie bewahrt wird. Dort heisst es von der Gründung: *Recordo del palazo de Bentivoglio a di* 12. *Marzo* 1460 *scomenzò a cavare li fondamenti per fare el ditto palazo, e adi* 24. *Aprile se comenzò a murare, e io Guasparo misi la prima preda* (*pietra*). Ferner wird unter J. 1479 die Anlegung eines Brunnens im Hofe durch einen Meister aus Arezzo bemerkt, sowie unter J. 1489 der Baubeginn des hohen Thurmes (der im jetzigen Hofraum des Malvezzischen Hauses stand). Leandro Alberti, ein Schriftsteller der Ersthälfte des Cinquecento, bemerkt, dass mehr denn 150,000 Dukaten Goldes auf den Palast verwandt worden seien und dass kein andres aus Backstein aufgeführtes Gebäude sich mit diesem habe messen dürfen. Was Material und den dadurch bedingten Stil betrifft, blieb dieser Palast, wenngleich von einem Florentiner geplant, in der Hauptsache bolognesischen Erinnrungen treu. Laut Alberti's Beschreibung war er so umfänglich, dass er 244 Gemächer aufwies. Eine Abbildung der nach Via S. Donato gelegnen Stirnseite gibt G. Gozzadini S. 234 seiner *Memorie per la vita di Giovanni II. Bentivoglio* (*Bologna* 1839) nach einer ursprünglich in Ghiselli's handschriftlicher Kronik auf der Bologneser Universitätsbibliothek befindlichen Zeichnung. Nach derselben, die freilich nicht in allen Theilen genau zu sein scheint, hatte der Bau nur zwei Geschosse, das Erdgeschoss mit ionischer Portike, das Obergeschoss mit korinthischen flachen Pilastern und verzierten durch Säule getheilten Bogenfenstern. Den Abschluss machte das reich dekorirte Gesims mit Zinnenkrönung. Im Ausschmuck wechselten Medaillons mit dem Profilkopfe Giovanni Bentivoglio's und andern Köpfen, Figuren und Arabesken ab. Dass Lorenzo Costa,

Francesco Francia u. A. das Innre geschmückt hatten, wissen wir durch Vasari. All der Herrlichkeit war nur kurze Dauer beschieden. Als Papst Julius II. 1507 durch Vertreibung der Bentivoglj die Stadt Bologna wieder unter unmittelbare Herrschaft der Kirche brachte, zerstörten die von der feindlichen Adelspartei angeregten Pöbelhaufen das Prachtgebäude samt den meisten darin enthaltenen Kunstschätzen. Dritthalb Jahrhunderte blieben die Ruinen sichtbar; die Stelle, wo der Bau gestanden, erhielt den Namen *il guasto* (die Wüstung), bis 1756 der Senat den Platz von der Familie kaufte und darauf durch Antonio Gallibibiena das bekannte schöne Theater erbaute. Diesem genüber sieht man noch einen Theil der Bentivoglischen Bauten, die 1487 zur Vermählungsfeier des Giovannisohnes Annibale und der Lucrezia d'Este errichtet wurden, namentlich eine Portike von funfzehn Bögen, an deren Kapitelien noch die Schilde, die einst das Familienwappen trugen, sich befinden.

Jene durch den Backstein und durch die Haltung nach der Strasse bedingte Palastbauweise bolognesischer Frührenaissance hatte eine ziemlich lange Dauer, denn sie lässt sich in immer schöner werdenden Beispielen bis gegen Mitte des 16. Jahrh. verfolgen. Aus dem 15. Jahrh. sind von Bologneserpalästen besonders bemerkenswerth: der sehr schöne *Pal. Fava* (wo der Hof auch einen offnen Verbindungsgang auf reichen Konsolen hat), der reichwirkende, wol als Meisterbau des Gasparo Nardi gelten dürfende *Pal. Bevilacqua* (eins der wenigen Stadtgebäude jener Zeit, die keine untre Halle, sondern volle und zwar steinerne Fasade haben, deren Quadern, jeder besonders, verziert sind, mit sehr wirksamem Gesims und schönstem Hofe, zu welchem, mit Ausnahme der Säulen, nur Backstein verwendet ist), der *Pal. del Podesta* (an Pal. Bevilacqua anklingendes Werk des Fioravanti von 1485, wo nur das zahme Oberstock nicht zu den fasettirten und geblümten Quadern und den derben Halbsäulen der Pfeiler des Erdgeschosses passt), der zierliche *Pal. dell' arte degli Stracciajuoli* (von 1496, entworfen von Francesco Francia) und der einfach tüchtige *Pal. Fibbia*. Ins 16. Jahrh. fallen die Palastbauten des Formigine, eines Meisters, der durch den nach Bologna gedrungnen römisch-florentinischen Einfluss in der Fasadenbildung irregeleitet ward, aber in Einzeldingen glänzte, z. B. in den nun aus Sandstein beschafften Kapitellen, welchen er eine reiche und manchfaltige, oft figurirte Bildung verlieh. In den Höfen bemerkt man nun oben statt der Säulen hie und da kleine Pilaster mit zwischengesetzten Bögen. Aussen aber kommen nun auch Viereckfenster zum Vorschein, welche an das Eindringen der die Halbrundschlüsse bannenden Klassizistik mahnen. Dem reinern Klassizismus nähert sich die bolognesische Architektur z. B. im *Pal. Bolognini* von 1525 (mit Prachtkapitellen des Formigine und Medaillonköpfen des Alfonso Lombardi). Klassische Umbildung des Hofbaues zeigt sich in schöner Weise in *Pal. Malvezzi-Campeggi* (Werk des Formigine). Als bestes Gebäude des Uebergangstiles erscheint dann *Pal. Buoncompagni* vom J. 1545.

Zu Ferrara ist zu beklagen, dass die schönsten Paläste erster Renaissanceepoche, Bauten der einst stadtbeherrschenden Familie d'Este, dem Schicksal verfallen sind. Ausser Palatiallinie stellt sich trotz dem Namen *Pal. Ducale* das so malerisch und imposant erscheinende Estensische Kastell, jener vor allem kriegszwecklich konstruirte, wenn auch zur Residenz gemachte Bau, der nach einer verheerenden Feuersbrunst 1554 durch Ercole II. erneuert ward. Das vorzüglichste von vorhandnen fürstlichen Gebäuden ist der nach seinem fasettirten Quaderwerk so bezeichnete Diamantpalast (nun das *Ateneo* mit der städtischen Gallerie), für Sigismondo d'Este begonnen 1493. Nachdem er in der Ersthälfte des 16. Jahrh. seine fasettirte Bekleidung, die skulpirten Pilaster und die sehr schön gebildeten Fenster erhalten, erfolgte seine Vollendung mit dem Kranzgesimse 1567, für Kardinal Lodovico d'Este. So schön die Verhältnisse des Ganzen sind, so leiden sie doch an dem Widersprüchigen, was zwischen der sehr brüstlichen Quaderbehandlung und den zarten Pilastern liegt. Unter den Privatpalästen des ferraresischen Adels, der in seinen Bauten keine besondre Machtenfaltung kundgibt, heben sich *Pal. Roverella* mit höchst zierlicher Fasade, aber unbedeutendem Hofe, und *Pal. Scrofa* wegen seines Hofes hervor. Dieser Hof, Ferrara's einzig bedeutender aus dem 15. Jahrh., „ersetzt", wie sich Burckhardt ausdrückt, „zehn Paläste, obwol er nur zur Hälfte gebaut und in drohenden Verfall begriffen ist." Er zeigt den bolognesischen Hofbau trefflich ins Schlanke und Leichte übertragen, was die Ferrareserhallen, die durchweg Marmorsäulen haben, überhaupt kennzeichnet.

Im reichen Venedig, das nicht so rasch den gothischen Formen entsagte, fiel die Aufnahme des neuen Stiles grade in die Zeit, als die stolze Meerstadt ihre grösste staatliche Macht entfaltete. Er hätte, wie zur Hochzeit gekommen, der Inselstadt einen dauernden Ausdruck festlicher Freude und Herrlichkeit verleihen können,

aber es fehlte in der Stadt auf Pfählen an Platz für ihn, und es fehlten ersterzeit zum Theil auch die baukünstlerischen Grössen, welche trotz der Pfahlbeschränkung die Architektur frei und gross zu entwickeln verstanden. So gibt denn kein Gebäude Venedigs im Stil der Frührenaissance einen Begriff weder von dem mächtigen Ernst der Fasaden, womit die florentinischen und sienesischen Paläste imponiren, noch von der Wolräumigkeit des Hallenbaues, die in Toskana und Rom erfreut. Die Meister, welche damals zu Venedig bauten, waren zumeist mehr Dekoratoren denn Architekten, geschickt im Arrangement, unbedenklich im Schaltenlassen der Fantasie. Das zeigt sich an Kirchen und Palästen wie an den zwischen diesen Bautenklassen stehenden Bruderschaftshäusern (*Scuole*). Die Scuola di San Marco, welche den kleinen Platz vor der Westseite der Kirche San Giovanni e Paolo nördlich schliesst, ist ausgezeichnet durch ihre Prachtfasade, die sich mit Rundbogengiebeln nach dem Vorgang der Markuskirche krönt und sich unten mit Reliefdarstellungen schmückt, in welchen der Meisel so sehr ins Gebiet des Pinsels eingreift, dass er völlige Perspektiven darzustellen wagt. Das äusserst schöne Bauwerk datirt von 1485. *Martino Lombardo* soll den baulichen Entwurf, *Pietro Lombardo* das Dekorative geliefert haben (die Bildwerke theils vom *Mastro Bartolommeo*, theils von *Tullio Lombardo*). Zu einer Zeit, wo man in andern Landen noch voll in den gothischen Spitzen und Bögen stak, hat hier die Hand der Künstler bereits eine wundersame Gewandtheit in feiner und geistreicher Nachbildung antiker Formen gezeigt. Am Gesteigertsten erscheint die Zierlust der neustilenden Meister an der Scuola di San Rocco, welche nach dem Entwurf eines Lombardo (angeblich des Pietro) erst 1517 begonnen und durch eine Reihe von Architekten bis auf Sansovino herab ausgeführt ward. Prunken bei erstgenannter Scuola vornehmlich die über und über verzierten Pilaster, so handelt es sich bei letzter um eine viel weitergehende Dekoration, denn hier treten blumengeschmückte Säulen samt ihren Gebälken in zwei Geschossen vor, und pomphafte Fenster, ein reichfigurirter Oberfries, eine Inkrustation mit farbigen Steinen vollenden den Eindruck wahrhaft märchenhafter Pracht. Man vergisst über dem wunderwirkenden Formenspiele, dass das, was man Baukomposition im höhern Sinne nennt, nicht vorhanden ist, dass diese Architektur aller rechten Verhältnisse ermangelt. Tektonisch beiweitem bedeutender stellt sich dagegen der fast 600′ lange Horizontalbau der alten Prokurazien, der ohne eigentliche Pracht, ohne plastischen Schmuck, mit seinen Hallen verschiednen Ranges links am Westend des Markusplatzes eine immerhin glänzende Erscheinung macht. An dieser sonstigen Amtswohnung der Prokuratoren von S. Marco hat *Bartolommeo Buono Bergamasco* am Ende des 15. Jahrh. sein Meisterstück in geschmackvoll antikisirendem Stile gemacht. Die drei Stockwerke bilden drei übereinandergesetzte Arkadenreihen; Pfeiler, Rundbögen, Gesimse und Zinnenbekrönung, Alles ist in schönsten Verhältnissen. Die zwei obern Arkadengeschosse, ursprünglich die Räume für die Prokuratoren der Republik, sind jetzt Privatwohnungen, daher die Fenster nun mit Vorhängen, Schalusien und Läden gefunden werden. Die untre Arkadenreihe bietet einen freien gewölbten Gang für das Publikum; dahinter finden sich nun die schönsten Cafe's, die Gold-, Kunst- und Kaufläden der Stadt. Es ist das Palais Royal Venedigs, geringer als das Parisische, was modernen Glanz und Lux betrifft, an Grösse und Schönheit des Bauwerks aber beiweitem vorzüglicher. — Von 1506 datirt der sonstige *Fondaco de' Tedeschi*, die nach Abbrand der frühern wiedererstandne Faktorei der Deutschen, ein Bauwerk des *Fra Giocondo da Verona*, das jetzt als Dogana dient. Das einfach grosse Handelsgebäude hat zinnenbesetzte Kranzsimsung und unten eine offene Halle von fünf Rundbogenarkaden auf Pfeilern. Tizian und seine Gehilfen hatten sämmtliche Aussenmauern des deutschen Hauses bemalt: leider ist dieser ausserordentliche Fasadenschmuck verloren; nur ein karges Etwas von Fresko blüht noch an der Kanalseite. Genüber am Rialto zeigt sich dagegen mit plastischer Pracht das fast zwanzig Jahre später (1525) von *Guglielmo Bergamasco* erbaute Korporationshaus, welches — sonst Palast der *Camerlinghi* (Kämmerlinge) genannt — jetzt dem Apellhof dient. Privatpalästig gestilt, ist es im Aufriss etwas gedankenlos. — Unter den Privatgebäuden, welche die venezianische Frührenaissance bebeispielen, trägt *Palazzo Vendramin-Calergi* den Meisternamen *Pietro Lombardo* mit dem Baujahr 1481. (Neusterzeit im Besitz der Herzogin v. Berry, die ihn um 80,000 Gulden erwarb.) Die Fasade dreistöckig; korinthische Wandsäulen tragen das reiche Gebälk und Gesims; in die hohen römischen Rundbogenarkaden ist je ein Doppelfenster im Rundbogen eingebaut; am mittlern Stockwerk steht zumitt ein grosser Altan, je ein kleinerer zu beiden Seiten desselben. Burckhardt im „Cicerone“ bemerkt dabei: „die Säulenordnungen, welche vor die Fasade gesetzt sind, die grossen halbrunden Fenster, das bedeutend vorragende

Gesimse und der beträchtliche Maasstab geben diesem Gebäude ausser der ungemeinen Pracht auch einen gewissen Ernst, ohne dass in den Verhältnissen irgend eine höhere Aufgabe gelöst wäre.“ *Pal. Corner-Spinelli* am grossen Kanal, jetzt der Taglioni gehörend, ist „vielleicht das einzige dieser Gebäude, welches ein höher gereiftes Gefühl für Composition verräth.“ (Hohes Erdgeschoss mit Rustik; darüber in zwei Geschossen die Fenster ähnlich jenen am Vendramin, aber schön vertheilt.) Sonst lassen sich noch ihrer Fasade wegen nennen: Pal. *Manzoni-Angarani* am Canal grande (vorzüglich reich und schön, mit Guirlandenfries über dem Erdgeschoss), Pal. *Malipiero* auf Campo S. Maria Formosa (artig spielend fasadirt, Werk des Sante Lombardo vom Beginn des 16. Jahrh.), Pal. *Contarini-Fasan* am Grosskanal (von 1504, kleinlich spielend komponirt, mit unglücklichem Giebel über der Mittelloggie und Schilden und Tropäen an den Mauerflächen), der gut ausschauende *Trevisan* hinter dem Dogenpalast, der kleine lustige *Dario* und der zierliche *Grimani* am grossen Kanal. Im Ganzen finden wir an Venedigs Renaissancepalästen die aus romanischer und germanischer Periode hergebrache Fasadenordnung beibehalten; so sind denn auch die so schön wirkenden offenen Loggien in der Mitte der Hauptgeschosse nicht das Verdienst des neuen Stiles, sondern das einer alten Sitte. Die neuen Formen aber, die aus anderm Geiste geboren waren, mussten den Karakter der venedischen Architektur vielfach beeinträchtigen; namentlich waren es die römischen Wandsäulen und Wandpfeiler, welche, durch und durch Luxus und Lüge, mit ihrer schauspielenden Scheingrösse überall ächte Schönheit und wahren Karakter vertrieben oder verdarben, wie und wo sie auch angebracht sein mochten.

Eine nicht geringe Zahl von Gebäuden aus der Uebergangsepoche zum klassizistischen Stil ist ferner zu Vicenza vorhanden. Darunter auszeichnen sich das äusserst nette, noch halbgothische Steinhäuschen von 1481 unweit der Palladischen Basilika (mit dem Wahlspruch: *il n'est rose sans espine*), die zierliche Halle von 1494 im Vescovathofe, ein grösserer Palast bei Ponte de' Giangioli, das schöne Haus *Trissino* (jetzt *Casa Conti*) am Corso, errichtet 1530, u. a. m. Padua hat ein Preiswerk an der *Loggia del Consiglio* auf dem Signorenplatze (Bau des Ferraresen *Biagio Rossetti*), wogegen die dortigen Privatbauten des Uebergangstiles sich wenig hervorthun. Zu nennen wäre nur der kleine heiterfasadige Palast *Cicogna* (die sogen. *Casa di Tito Livio*). Auch zu Verona fällt nur der *Palazzo del Consiglio* ins Gewicht, ein sehr eleganter Bau des *Fra Giocondo*, doch in der Anordnung minder gelungen als jene Rathsloggie zu Padua. Höchst ansehnlich ist sodann der *Pal. Communale* zu Brescia, ein Bauwerk des dort heimischen *Tomaso Formentone*, der daran 1490—1508 beschäftigt war. Der erste Stock, mehr denn zur Hälfte eine offene Halle bildend, hat innen Säulen, aussen Pfeiler mit sonderbar hineingestellten Wandsäulen, an den Seitenfronten nur glatte Pilaster. Das sehr rücktretende Oberstock erhielt später den reichbildwerklichen Fries und das Kranzgesims durch Sansovino, die schönen grossen Fenster aber durch Palladio.

Die Zeit der Hochrenaissance oder des höchsten Aufschwunges des Neustiles, 1500—1540, gewährt das interessante Schauspiel eines architektonischen Läuterungsprozesses. Die Einsichtigsten unter den Baumeistern, die an Hauptorten der Bautenförderung einen weitergreifenden Einfluss gewannen, entsagten dem vielen nur für sich schönen Detail, das bisher auf Unkosten des höhern architektonischen Eindrucks gewuchert hatte. Die spielende Zierlust der frühern Epoche wurde rückgedrängt, und indem der Sinn für die organische Bedeutung der antiken Formen erwachte, ward nun auch ein gewisser Schritt zu organischer Verwerthung der bisher willkürlich verwendeten Glieder (Pilaster, Simse u. s. w.) gethan. Die Pilaster z. B., die bisher wesentlich die Funktion des Einrahmens versehen hatten, wurden nun deutlicher als Stützen kundzugeben gesucht. Der Gedanke aber, der vor allem die grossen Baumeister dieser Zeit bewegte, zielte auf bedeutsame Komposition des Ganzen, auf neue Vertheilung der tektonischen Massen, auf die Kunst der Verhältnisse im Grossen, für welche schon Brunelleschi der Vorleuchter gewesen. Auf das Einfachgrosse hinarbeitend, suchte man eine Vereinigung des Zweckmäsigen mit dem Schönen und Wolthuenden zu erreichen. Das Vernunftgemäse, Zweckdienliche aber der Bauverhältnisse mit dem Anmuthenden des Formenwesens zu vermählen, machte sich hier nicht so von selbst wie bei organischen Stilen, wo eine und dieselbe Triebkraft Formen und Proportionen untrennbar hervorbringt; vielmehr blieben bei diesem sekundären Stile, der seine Gedanken freiwillig in fremden Sprachen ausdrückte, ebenso die Formen wie die Verhältnisse frei gewählt. Bei solcher Freiwahl musste es schon genügen, wenn beide, Formen wie Verhältnisse, nur einigermasen der Baubestimmung entsprachen. Zu um so höherm Ruhme gereicht es den edlern Architekten dieser Zeit, dass sie, statt eine so unbegrenzte

Freiheit zu missbrauchen, vielmehr die höchsten Gesetze ihrer Kunst zu fördern bemüht waren. An die Stelle der Säulen traten nun meist die Pfeiler (vornehmlich zu Rom, während zu Florenz der Säulenbau mehr in Ehren blieb); man ward aufwändig im Baumaterial und es begann die Ausbildung einer Grossräumigkeit, die sich, wie im Kirchenbau, so auch in allen Profanbauten bemerklich machte. An der Spitze der vorragendsten Architekten dieser Zeit steht der grosse Bramante, dessen hoher Sinn für Verhältnisse, fortwirkend in den Meistern Genga, Peruzzi, Sanzio, Sanmicheli, Pippi, ganz vornehmlich auf Michelangelo überging, der diese Meisterreihe beschliesst. Bei Letztem konnte dieser Sinn nicht anders als in gesteigertem Maase hervortreten, und so haben wir allerdings seine grossartig originale Weise, womit er die der Baubestimmung eignenden Verhältnisse bedachte, nur zu bewundern, während anderseit zu beklagen ist, dass er das Detail der Verwilderung preisgab und somit höchst verderblich auf die nachfolgende Kunst einwirkte.

Von den Bauten Bramantes, der noch den ganzen Stil des 15. Jahrh. in schönster Weise mit durchgemacht, sind jene, in welchen er den Stil der Folgezeit wesentlich bestimmt hat, mit welchen also die goldene Zeit italischer Renaissance anhebt, schon im Vorigen besprochen worden. Sehr wahrscheinlich stand zu ihm in einiger Beziehung der Urbinat Girolamo Genga (1476—1551), der den Bischofspalast zu Sinigaglia und einen Palast auf Monte dell' Imperiale bei Pesaro baute. Ein stärkerer bramantischer Einfluss zeigt sich in den Werken des Baldassare Peruzzi (1481—1536). Dieser Meister baute für Agostino Chigi die als *Farnesina* bekannte Villa, welche, über den Gärten des Kaisers Geta errichtet, mit der malerischen Ausstattung durch Raffael und seine Gehilfen als das schönste Sommerhaus eines reichen Kunstfreundes Epoche macht. „Es ist unmöglich“, bemerkt Burckhardt, „eine gegebene Zahl von Sälen, Hallen und Gemächern anmuthiger in zwei Stockwerken zu disponiren als hier geschehen ist. Durch die besonnenste Mäsigung der architektonischen Formen behält der mittlere Hallenbau mit den vortretenden Seitenflügeln eine Harmonie, die ihm eine Zuthat von äussern Portiken mit Giebeln u. dergl. nur rauben könnte. Die einfachsten Pilaster fassen das obere und das untere Stockwerk gleichsam nur erklärend ein; das einzige plastische Schmuckstück, das denn auch wirkt wie es soll, ist der obere Fries. Die kleinen Mittelstockwerke (Mezzaninen) sind verhehlt; die Fenster des untern sind ganz ungescheut zwischen den Pilasterkapitellen, die des obern im Fries angebracht.“ War hier der Raum frei, Licht und Zugang von allen Seiten gegeben, so fand bei Peruzzi's anderm berühmten Bauwerke zu Rom, dem *Palazzo Massimi*, das grade Gegentheil statt. Hier galt es, an enger und krummer Strasse, wo keine strengern Fasadenverhältnisse anwendbar waren, im Beengten und Beschränkten gross und bedeutend zu wirken. „Peruzzi (so äussert sich Jakob Burckhardt) konzentrirte gleichsam die Krümmung, machte sie zum karakteristischen Motiv in Gestalt einer schönen und originellen kleinen Vorhalle, die schon in den wachsenden und abnehmenden Intervallen ihrer Säulen und in ihrem Abschluss durch zwei Nischen diese ihre aussergewöhnliche Bestimmung ausspricht. Von ihr aus führt ein Korridor in den Hof mit Säulen und graden Gebälken, der mit seinem kleinen Brunnen und dem Blick auf die Treppe ein wiederum einzig schönes und malerisches Ganzes ausmacht.“ (Bekanntlich ist dieser Palast, der jetzt der Familie Orsini gehört, auf dem Unterbau des antiken Marcelltheaters errichtet.) Laut Vasari baute Peruzzi auch ein Haus dem Palast Farnese genüber und noch einige andre innerhalb Roms; ferner weiss jener Gewährsmann von zwei schönen Palästen, welche nach Peruzzischer Zeichnung gegen Viterbo zu errichtet wurden. (Palazzi der Familie Orsini.) Der Drittfolgende bramantischer Richtung, Raffael Sanzio, der Kunst- und Blutsverwandte des Bramante, hat hat sich in Entwürfen für Wohnbauten theils zu Florenz, theils zu Rom ausgesprochen. Erstenorts gehört diesem im Farbenreiche Unsterblichen, der ebenfalls wie Maler Peruzzi nur gelegentlich baumeisterte, mit Sicherheit der jetzt Nencini heissende *Palazzo Pandolfini* an. Ausser diesem im Ganzen nach Raffaels Plane, doch erst nach dessen Tode ausgeführten Palast, wo man die Formen eines nur bescheidnen Gebäudes in grossen Dimensionen und mächtigem Detail ausgedrückt findet, wären noch der florentinische Palazzo Uguccioni (jetzt Fenci) und der römische Palazzo Vidoni (Stoppani oder Caffarelli) zu nennen; doch ist der eine kein unzweifelhaft raffaelischer, der andre aber, der zu Rom, ein zu vielfach veränderter. [Abbild der Facciata des Pandolfinipalastes im Art. Florenz.] Als dritter baumeisternder Maler, den man als Vierten der Bramantistenreihe aufführt, bezeichnet sich für die goldne Renaissance Giulio Pippi (1492—1546). Seine frühere Bauthätigkeit gehört Rom, seine spätere Mantua an. Hat er im Farbenreiche seinen göttlichen

Meister nicht erreichen können, so hat er doch ihn in Architekturen zu überbieten alle Kraft und volle Gelegenheit gehabt. Sein wichtigstes und frühester Bauwerk, das wahrhaft bramantischen Geistes erscheint, ist jene Villa am Monte Mario, die er für Giulio de' Medici (nachherigen Clemens VII.) errichtete. Es ist das als *Villa Madama* bekannte Landhaus, das nie vollendet worden und jetzt in Verfall begriffen ist, ein Bau von einfacher Majestät, wo möglichst Weniges in möglichst grossen Formen gegeben ist. Sicher war es würdig einen Kardinal zu beherbergen, der schon den Papst im Hute trug. Ebenfalls unvollendet und vernachlässigt steht *Pal. Cicciaporci* (an Via de' Banchi), ein schöner Versuch Giulio's, mit bescheidnem Baumaterial und ohne Wandsäulen, ohne stark vortretende Glieder, neu und bedeutend zu wirken. Zu Mantua hat sich Giulio baumeisternd und malend durch das grosse fürstliche Lusthaus verewigt, das nach dem uralten Namen des Fleckes, worauf es steht, der *Palazzo del Te* heisst. Wol die bedeutendste Anlage dieser Art, die sich aus goldner Zeit der Renaissance erhalten, erscheint der Bau äusserlich mit seiner nur dorischen Ordnung fast zu ernst für den Zweck eines Absteigequartiers, wofür er ursprünglich bestimmt war. Innen mit Hof, Garten und Zubauten, bietet er das vollständigste Beispiel grossartiger Profandekoration. Von Privathäusern, die Giulio in der Stadt seines letzten Wirkens hinterlassen, können seine eigene ansehnliche Casa und Palazzo Colloredo genannt werden.

Viel und an verschiedensten Orten wirkte im Profanbau der grosse Veroneser Michele San Michele (1484—1559). Seine baumeisterliche Kraft hatte schon früh ihre Richtung zu Rom erhalten. Als sechzehnjähriger Jüngling kam Sanmichele, Sohn und Neffe veronesischer Baumeister, nach Rom, wo ihn die Bautenreste des Alterthums mächtig ergriffen und wo bald auch die Bestrebungen des dort wiedererschienenen Bramante ihr Anregendes für ihn haben mussten. Als Bramante starb (1514), hatte Sanmichele sein dreissigstes Jahr erreicht und schon solchen Ruf erlangt, dass er bald in Domsachen nach Orvieto und Montefiascone berufen ward. Erstenorts, wohin ihn zunächst der Altarbau im Dome führte, erschien er um 1519; gleich darauf ward er letztenorts zu noch höheren Diensten beansprucht, zum Bau des schönen oktagonischen hochgekuppelten Domes. Durch Vasari nun wissen wir, dass er an beiden Orten auch viele Entwürfe zu Privatgebäuden machte und dann in den Dienst des siebenten Clemens trat, dem er als Kriegsbaumeister an den wichtigsten Punkten des Kirchenstaats, vornehmlich an den gefährdeten fernsten Orten Parma und Piacenza, in Verbindung mit Antonio da Sangallo dem Jü. zu nützen hatte. Was er hier und nachher im Venedischen, Mailändischen und Piemontesischen, in Dalmatien und auf Corfu, Cypern und Candia im Befestigungswesen geleistet, ist an andrer Stelle (im Art. Kriegsbaukunst und im Künstlerartikel) näher anzugeben. Laut Vasari erhielt er zu Verona nach Einsturz des alten Pestspitals den Auftrag zur Planung eines solchen Neubaues. Sein Entwurf ward über Erwarten schön befunden und es sollte der Bau nah dem Flusse, etwas entfernt von der Ebene, errichtet werden. Aber Sanmicheles in allen Theilen trefflich durchdachter Plan kam folge der Krämerei später entscheidender Personen nicht ganz zur Ausführung; das Kind wurde beschnitten, beschoren, verstümmelt, denn als es gedeihen sollte, waren seine eigentlichen Pathen, die mit dem Adel des Blutes Grösse des Geistes verbanden, schon gestorben. Glücklicher gediehen nach seinen Entwürfen die Ausführungen von Privatgebäuden, deren mehre noch zu Verona und Venedig seine Meisterschaft verkünden. Von seiner Beschäftigung mit dem Festungsbauwesen schreibt sich seine Vorliebe für das Derbe, das zumal an den ganz rustikalen Grundgeschossen seiner Paläste hervortritt. Bedeutend wirken seine Wohnbauten durch die mächtige Behandlung des Obergeschosses mit wenigen und grossen, ernst und doch prächtig ausgeführten Theilen. Dem Veroneser *Pal. Bevilacqua* gab er oben spiralförmig kannelirte Säulen, dazwischen abwechselnd grosse triumfbogenartige und kleinere Fenster mit Oberluken. Einfacher erscheint im Aeussern der schöne Palast, den Sanmichele im J. 1527 für den seinerzeit hochgefeierten Grafen *Lodovico Canossa* zu Verona begann, dessen Vollendung sich aber bis 1560 verzögerte. Das ganze Erdgeschoss dieses Palazzo ist offene Halle, wodurch man in einen Pilasterhof, den die herrliche Landschaft jenseit der Etsch behintergründet, hinausblickt. Für denselben Herrn erbaute Sanmichele einen andern Prachtpalast zu Villa Grezzano im Veronesergebiet; doch ist an diesem, der im 18. Jahrh. sehr erweitert worden, jetzt wenig zu sehen, was auf den Meisterentwurf sich zurückführt. Ferner baute und fasadirte er den einfach herrlichen *Palazzo Lazzeroli* (jetzt *Pompei*), wo er dem Erdgeschoss, was sonst seines Pflegens nicht war, mehr den Karakter eines blosen Unterbaues verlieh, wie das entschiedner Sanzio und Pippi thaten und nachmals Palladio that. Fünf grosse Fensterbögen, über welchen Masken erscheinen,

werden eingefasst von der obern dorischen Ordnung. Zweien Palästen seiner Vaterstadt, wo auch die Stadtthore sein Werk sind, gab Sanmichele die schönen Thore, nämlich dem Präfekturpalaste (jetzt Sitz des Gerichtshofs) und dem Palaste des Podestà (jetzt der k. Delegation), welche beide sich auf der Piazza de' Signori befinden. Vom Thore des Podestàpalastes bemerkt Vasari: es sei in ionischer Ordnung mit doppelten Säulen, reichgeschmückten Zwischenräumen und zwei Viktorien an den Ecken, nehme sich jedoch an dem tiefliegenden Orte, wo es steht, ein wenig zwergig aus, um so mehr da es kein Piedestal habe und der doppelten Säulenreihe wegen sehr breit sei. Es höher zu machen, war aber dem Meister nicht möglich, denn Messer Giovanni Delfini, der das Portal bauen liess, verlangte, dass die Höhe des schon vorhandnen Stockwerks und der Fensterreihe beibehalten werde. — Auf der Grenze des Trevisaner- und Paduanergebiets, bei Castel Franco, erhob sich nach Sanmichelischer Planung die berühmte *Villa Soranza*, welcher Landpalast der Soranzi, seinerzeit vielgepriesen, schon lange nicht mehr besteht. Im Gebiete von Piombino errichtete S. das Haus der *Cornari* und viele andre Privatgebäude, von deren Bestand oder Unbestand wir weiter nichts wissen. Zu Venedig schuf er von Grund aus den reichen *Palazzo Cornaro* (jetzt *Corner-Mocenigo*, auf Campo San Polo) und den Prachtpalast des *Girolamo Grimani* (oberhalb des Canal grande, wo jetzt die Post expedirt). Nach Burckhardts Ausspruch geht Palazzo Grimani in der grossartigen Eintheilung der Fasade über alles Maas venezianischer (auch Sansovinischer) Raumbehandlung hinaus und erreicht dabei doch auch den Eindruck des Fantastisch-Festlichen, den die Baukunst am Canal grande verlangt. „Im Erdgeschoss emanzipirt sich der Meister von seiner kontinentalen Derbheit, und vollends die untere Halle ist wol die einzige wahrhaft würdige in ganz Venedig." Zu bemerken bleibt, dass Sanmichele dies bewundernswerthe Bauwerk nicht selbst vollenden konnte, denn laut Vasari ward er, als es nach seinem Modell mit vielem Kostenaufwande nur begonnen war, vom Tod überrascht. Vasari will sogar wissen, dass die andern Baumeister, welche der Bauherr nach dem Veroneser in Dienst genommen, Vieles an Micheles Zeichnung und Modell geändert hätten. (Abbildungen der besprochnen Bauten in dem 1831 bei Antonelli zu Venedig erschienenen Werke: *le Fabbriche civili, ecclesiastiche e militari di Michele Sanmicheli Arch. Veron. disegnate ed incise da Franc. Ronzani e Gerol. Luciolli.*)

Als weitere Meister, von welchen bürgerliche Architekturen für die goldnen Dezennien der Renaissance zeugen, bezeichnen sich mit mehr oder minder glänzendem Namen: der Veronese Giov. Maria Falconetto (1458—1534), die Florentiner Baccio d'Agnolo (1460—1543), Antonio da Sangallo der Jüngere († 1546), Jacopo Tatti, gen. *Sansovino* (1479—1570), Domenico d'Agnolo (Sohn des Baccio) und Bernardino Tasso (blühend 1540), endlich der Napolitaner Pirro Ligorio (1496—1580) und der Bolognese Bartol. Triachini, beide ihr Bestes schaffend um 1550.

Falconetto, der zu Rom das Alterthum fleissig studirt hatte, wirkte zu Padua. Das Belangreichste und Schönste, was er dort geschaffen, findet sich am *Palazzo Luigi Cornaro* (jetzt *Giustiniani*, am Santo). Den Hof des äusserlich unscheinbaren Gebäudes, das nach eignem Modell des Baukunst studirenden Bauherrn errichtet ward, begrenzen zwei Gartenhäuser, welche, ausgeführt nach Zeichnung und Modell Falconetto's, trotz ihrer nunmehrigen Verfallenheit noch immer jenen Schönruhe und Schöngenuss ansagenden Karakter tragen, der den Lustgebäuden der goldnen Italiänerzeit so eigenist. Das eine hat Wandsäulen, das andre Wandpfeiler in zwei Gestocken, jenes einen obern und untern Saal, dieses ein köstliches Achteckgemach mit Nischen, ein Paar Nebenräume und oben eine offene reichgeschmückte Loggia, wo noch der Meistername auf dem Architrave zu lesen ist. (*Joan. Maria Falconetus architectus Veronensis. MDXXIIII.*) Die Räume dieser Gartenhäuser sind theils in Stucco theils in Farben ausgeschmückt mit Arabesken und Figuren, deren Schöpfer Campagnola war und deren Schöne so raffaelisch bedünkt, dass sich ihre Schöpfung nicht ohne des Künstlers Kenntniss der vatikanischen Loggien erklären lässt.

Baccio d'Agnolo, der von Schnitzarbeiten zur Architektur überging, zeigte sich zu Florenz sehr ansprechender Weise in kleinern Palästen. Originell ist auf Piazza S. Croce seine Casa Serristori mit ihren nach den Seitengassen überragenden Obergeschossen, wo ihm diese gebotene Ausstockung in Harmonie mit dem klassischen Detail zu setzen gelang. Wegen der eleganten Durchführung des Hofes nennt man die Casa Taddei in Via de' Ginori (bekannter unter dem spätern Namen Pecori-Giraldi, jetzt Pal. Levi). Dann macht sich durch die schöne und nachdrückliche Gliederung der Innerräume, besonders der Treppe, beachtbar das bei Santi Apostoli

befindliche Haus, das ursprünglich dem Pierfrancesco Borgherini gehörte (*Pal. del Turco*, jetzt im Besitz der Familie Roselli). Ausser diesen aussen schlicht erscheinenden Häusern gehört dem Baccio auch *Pal. Bartolini* mit der mehr plastisch durchgeführten Fasade an. Es ist jener (nun *Hôtel du Nord* gewordene) Bau auf Piazza Sta. Trinità, der als Dagnolisches Frühwerk ein Versuchswerk in stärker antikisirendem Wohnbaustile war und als solches in den Tagen seiner Neuheit nicht wenig Furore machte. Vasari schreibt: *Und weil dies der erste Palast war mit viereckigen Fenstern, Frontispizen und einer Thür, deren Säulen Architrave, Friese und Corniche trugen, wurden diese Dinge in Florenz im Gespräch und durch Sonette sehr getadelt, und man heftete Festons von grünem Laube daran, wie zu Festzeiten an Kirchen, indem man sagte, solche Fasade passe besser für einen Tempel als für einen Palast.* (Die Spötter, bemerkt Milizia, wussten nicht, was diese Frontispize bedeuten sollten, und Baccio selbst war darüber vielleicht im Dunkel.) *Kurz Baccio war nah daran ausser sich zu gerathen, tröstete sich jedoch wiederum, weil er wusste, er habe das Gute nachgeahmt und sein Werk sei wolgeordnet. Wahr ist, dass der Sims des ganzen Palastes zu gross ausfiel, dessungeachtet aber ward das Werk im Uebrigen stets sehr gerühmt.* Ins Thürgesims ward grossbuchstäbig, wol zu Anspiel auf die Florentinerreden, die Inschrift eingehauen: *Carpere promptius quam imitari.* — Sein zu früh gestorbner Sohn Domenico, der ebenfalls von Holzarbeiten ins Baufach ging, baute für Bastiano da Montaguti in Via de' Servi jenen stattlichen Palast, der sonst Niccolini hiess und nun Pal. Buturlin heisst. Wie es meist auch der Vater gethan, behielt Domenico die von Cronaca am Guadagni entwickelten Fasadenformen bei. Innen ein schöner zwölfsäuliger Hof und darüber der Oberbau. „Die Formen", wie Burckhardt findet, „um einen Grad kälter als in den Bauten des Vaters."

Antonio da Sangallo, der sich als der Jüngere bezeichnet, und Jacopo Sansovino, der Kunsterbe des Andrea Contucci di Monte Savino, waren Talente, die mit dem ihnen verliehenen Pfunde zwar viel gewirthschaftet, doch alle Gunst ihrer Verhältnisse mehr für *multa* denn für das *multum* der Kunst benutzt haben. Von Antonio's Bauten kann man sagen, dass sie, weil wenig Falsches und Ueberladenes habend, immerhin an goldne Zeit erinnern; meist sind es aber nüchterne Werke, die kaum etwas Empfundenes aussprechen und nur wenig Eigenthümliches bieten. Dagegen nähert sich, was Sansovino gebaut, oft sehr wieder dem Spielwerk der Frührenaissance. Jacopo, der die erste Hälfte seines langen Lebens zu Florenz und zu Rom (bis 1527) als Bildhauer verlebt und dort auch schon als baumeisternder Scultore gewirkt hatte, war mit seinen dort gewonnenen Anschauungen und Erfahrungen nach Venedig verschlagen worden, in die Stadt, die von jeher mehr einer Schmuckkästenarchitektur denn einer ächten, stilistisch gediegenen Baukunst gehuldigt, in die staatliche Stadt, wo ihm freilich alle Gunst zufiel, wo aber die Macht der Verhältnisse und das tiefgewurzelte Gewohnheitswesen des Baubetriebes einen eisernen Karakter in dem Künstler herausforderte, der hier dem baulichen Flitterkram entgegenarbeiten, dem Formengewürfel ein entscheidendes Halt gebieten wollte. Venedig aber mit dem reizend bunten Mienenspiel der Paläste verwirrte Jacopo's Sinn und drängte in dem strenger Geschulten die erhabenen Eindrücke zurück, die er in Toskana und Rom empfangen. So finden wir ihn hingegeben der ihm lächelnden Meeresbraut, zwar versuchend, ihr Lektionen zu geben in guter Baugrammatik, aber bald selbst ein Parliren annehmend, das ihrem gewohnten Ziergeschwätz entsprach. Sein gediegenstes Werk zu Venedig ist der *Pal. Corner dalla Cà grande*, dem schon Vasari vor andern Sansovinopalästen den Preis ertheilt mit den Worten: *vornehmlich schön ist jedoch der Palast des Herrn Giorgio Cornaro am grossen Kanal, er übertrifft sonder Zweifel die übrigen an Bequemlichkeit, Majestät und Grossartigkeit, und gilt vielleicht für den schönsten den man in Italien findet.* Zu diesem von 1532 datirenden Bau Jacopo's, der unten Rustik und in beiden Obergeschossen Bögen zwischen Doppelsäulen hat, bemerkt Burckhardt: „man könnte sagen, es sei sein letztes Gebäude von römisch-modernem Gefühl der Verhältnisse." (Nach der theilweisen Einäscherung im J. 1817 ist der Palast wiederhergestellt worden, und zwar auf Kosten der kais. Regierung, die ihn zum Sitze mehrer Kollegien bestimmte.) Die andern Paläste, die auf Jacopo's Rechnung kommen, sind wenig mehr als Umkleidungen der Venezianerrenaissance mit strengern römischen Formen. (An dem für Giov. Delfino erbauten Palaste, jetzt *Manin*, gehört Sansovino nur die Fasade an. Der Hof und die Treppen, die Quatremère de Quincy auch für Sansovinisch nimmt, rühren von Antonio Selva.) Sein venedisches Haupt- und Prachtstück im Profanbau ist die 1536 begonnene *Biblioteca di San Marco*, eine der glänzendsten Doppelhallen der Welt und vielleicht das prächtigste Profangebäude Italiens,

wenigstens des 16. Jahrh. Es ist aber seinem innersten Wesen nach eben nichts weiter als ein Dekorationsbau, ein bewundernswerthes Blendwerk, das grade Gegentheil eines zweckgemäsen Baues, der durch Verhältnisse und Eintheilung seine Bestimmung gebührend ausdrückt. Nirgends war mehr wie hier der Scultore, welcher gebaumeistert, ein Architekt, welcher skulpirt.

Bartolommeo Triachini, der zu Bologna die völlig klassizistische Umbildung der Architektur vertritt, hat dieser Stadt im *Pal. Malvezzi-Medici* (oder *Malvezzi Bonfioli*) eins der besten Gebäude gegeben. Von ihm rühren auch Palazzo Lambertini, jetzt *Ranucci*, und die Flügel, welche den schönen Hof der Università einschliessen.

Pirro Ligorio, jener Napolitaner, der auch den Archäologen spielte, hat als tüchtiger Malerarchitekt seine Sporen in Villenanlagen zu Tivoli und zu Rom verdient. Dort zeugt von ihm *Villa d'Este*, eine Anlage von 1549 für Kardinal Ippolito d'Este, hier aber *Villa Pia* im grossen vatikanischen Garten (*Palazzetto di Belvedere*, begonnen unter Paul IV., 1555—59, vollendet unter Pius IV., 1559—65). Das Gebäude der Estensischen Villa zu Tivoli ist zwar ein unvollendetes, aber ein so schön gedachtes, so grossartig entworfenes, dass es raffaelischer Zeit noch ganz würdig erscheint. Entzückend ist die Harmonie zwischen den architektonischen Formen und der räumlichen Eintheilung der Anlagen, da wirklich das Eine durch das Andre bedingt zu sein scheint. Es steht da, wie die Auflösung eines schönen Räthsels. Sehen wir von oben, von seinem Altan hinab, so lösen sich in den Anlagen die Formen und Linien der Architektur immer mehr und mehr auf, bis sie endlich in die weite Natur sich verlieren. Wie aus dem Stein allmälig der Kristall anschiesst und wächst, so scheint diese Villa aus der Natur gewachsen.

Michelangelo (1474—1563), der in dieser Architektenreihe Beschluss macht, kam erst in der Neige seines Langlebens zu regerer Bauthätigkeit und war dann zu verschiedenartig und mehr durch kirchlich monumentale Aufgaben in Anspruch genommen, als dass er zu öftern Ausführungen eigentlich lebendienender Bauten hätte gelangen können. Die Architekturen palatialer Art, bei welchen sein grosser Name genannt wird, rühren in der Ausführung meist von Andern und gehören zum Theil auch einer spätern, seine Entwürfe frei benutzenden Zeit an. (Senatorenpalast zu Rom, mit der herrlich angelegten Doppeltreppe, und die beiden Seitenpaläste, die erst ein Jahrhundert später nach seinem hinterlassnen Plane, aber im Detail nach dem spätern Geschmack, erbaut wurden. Nach seinem Entwurf auch die Sapienza, theils von Giacomo della Porta, theils erst gegen 1650 erbaut. Ausser jener kapitolinischen Doppeltreppe sind zu Rom von ihm selbst ausgeführt: das vielbewunderte Kranzgesims und die imposanten Hofhallen des im Uebrigen von Sangallo herrührenden *Palazzo Farnese*.) Aus allem, was zu Florenz und Rom durch ihn selbst oder nach seinen Angaben entstanden ist, spricht der Drang, die Machtfülle seines Künstlergeistes kundzugeben; nur in seltenstem Fall (im Hofbau des *Pal. Farnese*, wo sich eine Nachbildung der beiden untern Ordnungen des Marcellitheaters zeigt) ist er willig wie seine Vorgänger dem Stern der Antike gefolgt. Nur auf Grossheit der Verhältnisse, auf starken gegensätzlichen Ausdruck und möglichst malerisches Zusammenwirken der Hauptheile ausgehend, schor er sich wenig um Wahl und Schönbildung des Einzelnen, bei dem ihm schon genügte, wenn es nur ein Scharfgegebnes, entschieden Mitwirkendes war. Durch dieses gewaltsame, in den Mitteln zum letzten Zweck nicht sonderlich wählige Streben ward aber der Meister, der Allewelt mit den Ausstralungen seiner Grösse blendete, jene verführerische Autorität, die das Folgebauwesen so gründlich verdorben und dem Wahnsinn der spätern Barockstilisten alle Thüren gebrochen hat.

Bevor das eigentliche Verderben über Italiens Architektur hereinbrach, hatten die Renaissancebestrebungen noch eine Periode der Fruchtreife. Es ist die Zeit zwischen 1540—80, in welcher, auch abgesehn von Michelangelo, ein neues geistiges Element sich in Italiens Bauten erkennen lässt. Verglichen mit der frühern ist diese Periode mehr die des rechnenden und kombinirenden Verstandes; in ihr vernehmen wir die architektonische Sprache der grossen Theoretiker Vignola, Serlio, Palladio, Scamozzi, jenes schärfer bezeichnende, aber kälter lassende Baulatein, wo die Säulenordnungen zu stehenden Frasen werden. Man kann diese Zeit, in welcher der Bauverstand sich oft glänzend im Kompositionellen, glücklich in Dispositionen, aber kühl und nachlässig im Detail zeigt, am Füglichsten als die der Spätrenaissance bezeichnen. — Die Meister, welche auf italischem Boden (Serlio von Bologna, † 1568, wirkte in Frankreich) für diese Spätperiode zeugen, reihen sich nach ihren Lebensjahren wie folgt.

Giambattista Castello *il Bergamasco*, lebend 1500—1570, wirkend zu

Genua, Baumeister des *Pal. Imperiali* auf Piazza Campetto (von 1560) und des *Pal. Carega*, jetzt *Cataldi*, in Strada nuova. Erster gibt vollständigen Begriff von der gemischten Kompositionsweise der auf Hochbau in engen Strassen berechneten Genueserpaläste. Bei Letztem interessirt das schön angeordnete Vestibül als eins der frühesten, welche die beiden Anfänge der Doppeltreppe zum Hauptmotiv haben. An Erstem wie an vielen andern dasigen Palästen jener Zeit ist die Treppe einfach und malerisch hofseit angelegt.

Galeazzo Alessi von Perugia, 1500—1572, der Hauptmeister der Genueserpaläste, in Allem, was er gegeben, grossartig und besonnen. Seine Meisterschaft verkünden: *Pal. Cambiaso*, von trefflicher Wirkung im Höhenwechsel der Stockwerke; *Pal. Spinola*, dessen Aeussres der Bemalung freigegeben, von imposanter Disposition des Inner- und Hinterbaues; *Pal. Serra;* vornehmlich aber der unvergleichlich schöne Sommerpalast *Sauli* mit dem wunderbaren Hallenhofe (in Borgo S. Vincenzo, leider 1853 zu Abbruch gekommen) und *Villa Pallavicini* zwischen Acquasola und dem sogen. Zerbino, isolirter Bau glänzendster Wirkung auf hohen Gartenterrassen (jetzt *Collegio italiano*, Dameninstitut). Zu Mailand ist sein Werk der schöne *Pal. Marini*, die jetzige *Dogana*, sowol Fasade wie Hof, ein Bau, der nach Burckhardts Ausspruch in den ausartenden Einzelformen noch den Zauber der Frührenaissance übt.

Giacomo Barozzi, benannt nach dem Familiengute Vignola im Modenesischen, lebend 1507—73, weltbekannt als Autor des *Trattato degli ordini*. Baumeister des *Portico de' Banchi* und der *Casa Bocchi* zu Bologna, des *Pal. Isolani* im benachbarten Minerbio, des kolossalen *Pal. Farnese* zu Piacenza und des grossen ebenfalls farnesischen Schlosses Caprarola, eines äusserlich fünfeckigen Baues mit Rundhof (30 Millien von Rom).

Bartolommeo Ammanati zu Florenz, 1511—86. Dieser zumeist durch seine Florenzer Dreifaltigkeitsbrücke und durch Pfeilerhöfe (den grossen, aber in Formen und Verhältnissen hässlichen des Pittipalastes und den besser gerathnen des Collegio romano zu Rom) berühmte Meister hat in der Arnostadt die *Palazzi Ramirez, Vitali* und andre geschaffen, die einen neuen mehr hausartigen Karakter zeigen. Seine beste Fasade hinterliess er zu Rom; es ist die des *Pal. Ruspoli* (Caffe nuovo), an der nur die Höhe des Erd- und Kellergeschosses getadelt wird.

Giorgio Vasari zu Florenz, 1512—74, der berühmte Beschreiber der Künstlerleben, sonst bekannt als michelangelnder Vielmaler, hier in Reihe kommend als der gelegentlich glückliche Architekt, welcher namentlich im Bau der Uffizj zu Florenz, deren Erdgeschoss eine der schönsten Hallen Italiens bildet, sich ganz tüchtig erwiesen hat. Begonnen ward dies grosse Magistratsgebäude 1560; die Vollendung fiel in die Hände des Parigi, Buontalenti und Andrer.

Giovanni da Ponte zu Venedig, 1512—97. Baumeister der dasigen *Carceri.*

Andrea Palladio, der grosse Vicentiner, 1518—80. Dieser durch und durch gesetzliche Meister, der allen Ernstes die antike Architektur, die er in den überbliebenen Römerdenkmalen am Allerhingebendsten studirt, ins Leben zu rufen bemüht war, hat vor allen gegründetsten Anspruch auf den Titel eines grossen Palastbaumeisters. An seinen Bauten, domestikalen wie kirchlichen, findet man fast immer nur eine antike Ordnung angewandt, mögen es nun Pilaster, Halbsäulen oder Freisäulen sein, die zur Einfassung einer oder zweier Fensterreihen dienen; die Erdgeschosse hat er nur als Bases, mit geschmackvollem Gebrauch der Rustik, behandelt und die wenigern Formen um so grösser und grossartiger gebildet. (Vgl. die Würdigungen in Quatremères Architektengeschichte und in Burckhardts Cicerone.) Seine Kunst bekunden zu Vicenza: der äussere Loggienbau, womit er seit 1549 den mittelalterlichen *Pal. della Ragione* umkleidete (die sogen. *Basilica*, die früher mit gothischen Säulenlauben umgeben war und noch ihr gothisches Innere hat); *Pal. Porto* von 1552; *Pal. Marcantonio Tiene* von 1556 (jetzige Dogana, der schönste der Palladiopaläste mit Einer Ordnung); *Pal. Chieregati*, errichtet vor 1566 (sein schönster Bau in zwei Ordnungen, die Fasade mit Ausnahme des Mitteltheils des Obergeschosses aus lichten Säulenhallen bestehend, einer dorischen mit Steingebälk und einer ionischen mit Holzgebälk, hofwärts eine grossartige Loggia); *Casa Cogolo* von 1566 (das Luxushäuschen, das man auch „Haus des Palladio" titelt); *Pal. Barbarano* von 1570 (sein reichst verziertes Gebäude). Bei Vicenza die als *Rotonda Palladiana* berühmte *Villa Capra* mit rundem Mittelbau und vier ionischen Fronten; zu Meledo im Vicenzer Gebiet die *Villa Trissino* (wo sich das Motiv der Rotonda, vermehrt mit grossen Vorhallen, wiederholt); bei La Malcontenta und zu Marocco im Venezianischen die Paläste *Foscari* (jetzt *Duroli*) und *Mocenigo*, jener nach Temanza von 1558, dieser von 1561; zu Montagnana im Padua-

nischen der *Pal. Pisani,* von 1565; zu **Maser** im Trevisanischen der schöne *Pal. Barbaro*, den er seinem Freunde Antonio Barbaro, dem Bruder des Patriarchen von Venedig, erbaute. Vergl. Antonio Magrini's *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio* (Padua 1846).

Alessandro Vittoria der Trientiner, 1525—1608, ein Sansovinist, der an *Pal. Balbi* zu Venedig, dem einfachen Nachbar des P. Foscari, viel Takt und Geschmack bewiesen hat.

Pellegrino Tibaldi von Bologna, der *Pellegrini* der Mailänder, 1522—1592 (nach Andern 1527—91). Sein bester Bau zu Bologna: *Pal. Magnani,* jetzt *Guidotti,* grossartig im Verhältniss zum knappen Raum, den er einnimmt. Zu Mailand der Vorderhof des *Pal. Arcivescovile,* eine enorm hohe Doppelhalle, welche durch die rustikale Behandlung den Karakter einer düstern Majestät erhält. (Die Gliederbildung Pellegrino's und seines Sohnes *Domenico* schon afterklassisch, barock.)

Giov. Ant. Dosio zu Florenz, * 1533, noch eine Zeitlang Nachahmer des Baccio d'Agnolo, thätig bis Ende des Jahrhunderts. Sein anziehendstes, noch hochrenaissancezeitigen Leistungen nahstehendes Werk ist *Pal. Larderel* in Via de' Tornabuoni, nach Burckhardts Meinung „das edelste **Haus** der florentinischen Architektur." Es ist, wie derselbe bemerkt, die Vereinfachung des Dagnolischen Bartolinipalastes, streng der Horizontale unterworfen, mit dreimaliger toskanischer Ordnung an den Fenstersäulen.

Bernardo Buontalenti zu Florenz, 1536—1608. Nüchterner Vertreter der Spätrenaissance, z. B. im *Pal. Ricardi* in Via de' Servi (von 1565), später Theilnehmer an der Einführung des Barockstiles.

Francesco Terribiglia zu Bologna, circa 1530—1600, Baumeister des dasigen *Arciginnasio antico* von 1562. Eins der besten Spätrenaissancewerke, ist dies sonstige Universitätsgebäude (jetzt Stadtbibliothek und Volksschule, daher noch *le Scuole* genannt) neuerdings sehr sorgfältig wiederhergestellt worden.

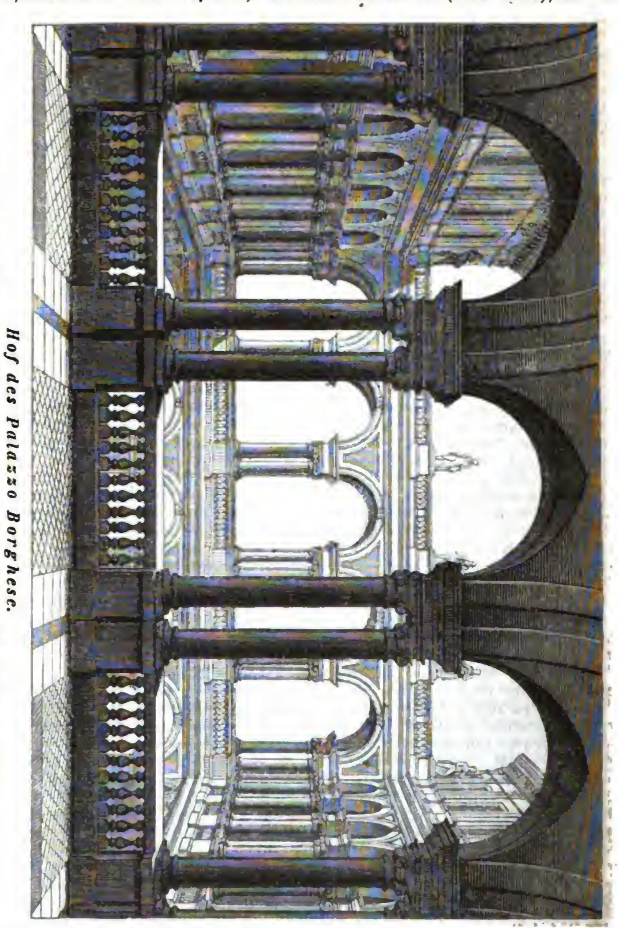
Vincenzo Scamozzi von Vicenza, 1542—1616, der die Periode beschliessende Endrenaissancemeister, bekannter durch sein Schriftwerk „*Architettura universale*" als durch seine die Theorie erhärtenden Bauwerke. Palladianisch sein bedeutender *Pal. Trissino al Corso* zu Vicenza. Sansovinesk (soweit er der Markusbibliothek folgt) sein Bau der „neuen Prokurazien" zu Venedig, von 1584.

Hätte Palladio, statt zu Vicenza, an dem nun die Zukunft der italischen Architektur bestimmendsten Orte, zu Rom, wirken können, so würde wahrscheinlich sein grosses und nachdrückliches Beispiel die Gelüste der Michelangelisten gedämpft und den Purismus der architektonischen Sprache für ganz Italien entschieden haben. Zwar war die Minorität, in der er verblieb, keine einflusslos bleibende, doch eine nachwirkende nur für das östliche Oberitalien. Im übrigen bauthätigen Italien standen durch Michelangelo, der nichts weniger als eine Rehabilitation antiker Tektonik im Auge hatte, dem Willkürverfahren mit den Formen so grosse Thore geöffnet, dass die weiter auftauchenden Strebekräfte, berückt durch den dämonischen Vorgänger, kaum mehr zu hindern waren, durch alle die Thüren, die solch ein Meister gelassen, ins Weite und Wilde zu rasen.

Es ist hier nicht unsre Aufgabe, den Barockstilisten, die auf die Meister der Spätrenaissance folgten, durch Dick und Dünn nachzugehen. Wer das Treffendste über den Barockstil vernehmen will, lese das reichhaltige Kapitel, das ihm Burckhardt im Cicerone gewidmet hat. *Die Barockbaukunst,* sagt dieser Autor, *spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon.* Die Bauglieder selbst, ohne ornamentales Detail, aber mit durchgehenden, oft sinnlosen Profilirungen aller Art überladen, kommen in Bewegung; hauptsächlich die Giebel beginnen seit Bernini und Borromini sich zu brechen, zu bäumen und in allen Richtungen zu schwingen. Ungeachtet aber so die einzelnen Formen ein von allem Organismus unabhängiges Leben bekommen, bringen doch die bessern Architekten eine zwar rein konventionelle, aber immerhin eine Harmonie hervor, welche mit der meist günstigen Beleuchtung und der energischen Profilirung der einzelnen Glieder die vortheilhafte Seite dieser Bauart ausmacht. Zum Karakteristischen der Barockarchitektur gehört die reiche buntfarbige Bekleidung der Wände in Stuck oder Stein, wobei das Uebel nicht in der Buntheit an sich, sondern im Missverhältniss der einzelnen Dekorationsweisen zu einander beruht. Die wildesten Ausgeburten dieser Richtung erscheinen wie Fieberfantasien der Architektur, während die übrigen sich meist als monumentale Theaterdekorationen betrachten lassen.

Es war die Zeit der Vollendung der Peterskuppel, als die Ausartung der Renaissance sich in Schritt zu setzen begann. Damals übten Haupteinfluss zu Rom und von Rom aus die vielbeschäftigten Architekten lombardischer Herkunft: **Jacopo della**

Porta (1539—1604), aus der Vignolaschule, aber den Lehren des Meisters nicht sonderlich treu geblieben; **Domenico Fontana** (1543—1607), ein mechanisches Genie, nur durch den wenig ältern Bruder, den 1540—1614 lebenden **Giovanni F.**, zur Architektur geleitet; **Martino Lunghi d. Ae.** (circa 1540—1600), Vater des Onorio; **Flaminio Ponzio** († 1615) und **Carlo Maderno** (1556—1629), der Neffe



Hof des Palazzo Borghese.
(Vollendung des von Lunghi d. Ae. begonnenen Baues durch Flaminio Ponzio.)

der Gebr. Fontana. Als päpstliche Baumeister hatten Jacopo della Porta und Domenico Fontana (die Vollender jener Riesenkuppel, welche Michelangelo ersonnen und begonnen) und später Carlo Maderno (der Verlängerer und Fasadengeber des Petersdomes) ihrem Namen ausserordentliches Relief erworben, und so konnte es auch nicht fehlen, dass ihr Geschmack, in welchem der Verfall keimte, sich bedeutend weitertrug. Nach Michelangelo's Plane baute **Porta** zu Rom einen Theil der *Sa-*

pienza (1575), nach eigenen Plänen mehre Privatpaläste (*Godofredi, Marchetti, Marescotti, Niccolini*) und bei Frascati die *Villa Aldobrandini* (das jetzt borghesische *Belvedere*, nach Jacopo's plötzlichem Tode durch Domenichino vollendet). Domenico Fontana errichtete 1586 unter Sixtus V. den Lateranpalast an der Stelle des alten Papstpalastes, der bis auf die Capella Sancta Sanctorum abgetragen ward. Dieser Neupalast bildet mit der dazu gehörigen Kirche von 1570 eine imponirende Baumasse, welche, ganz frei und sozusagen in der Einöde liegend, von allen Seiten her ein sehr stattliches Bild gibt, nur dass man es dabei mit Stil und Regel nicht allzu streng nehmen muss. Seine Fasaden, dreigeschössig, haben keine andre Verzierung als Fenstereinfassungen in beiden Obergeschossen, abwechselnd mit spitzwinkligen und gebogenen Giebeln. Ein grosses und reiches Gesims bekrönt den mächtigen Viereckbau. Zu Neapel, wo Domenico 1592 erschien, ist ein grosses Fontanawerk der *Palazzo Reale*. „Dies Gebäude“, sagt Quatremère in seiner Architektengeschichte, „bietet eine höchst imposante Masse dar, die mit Inbegriff des Erdgeschosses aus drei Etagen besteht. Das Grundgeschoss wird durch schöne Säulenlauben in Arkaden gebildet, welche dorische Ordnung zeigen. Ionische Ordnung ziert die Pfeiler zwischen den Fenstern der Mitteletage; eine zusammengesetzte korinthische erhebt sich zwischen den Fenstereinfassungen des Oberstocks. Der Palast sollte drei grosse Thore erhalten; das mittlere ist mit dorischen Säulen von Elbaner Granit geziert und führt in einen Hof von keinem sehr grossen Umfang. Die beiden Seitenthore sollten in zwei ähnliche Höfe führen. Die Hauptfasade, an welcher man 21 Fenster in einer Reihe zählt, hat eine Länge von 520 napolitanischen Palmen; die der Seitenfasaden beträgt 360 und die Höhe des ganzen Gebäudes 110 solcher Palmen.“ (Vom Bau, der durch Domenico zu Anfang des 17. Jahrh. für den Vizekönig Grafen Lemos begonnen ward, zeugt nur eben noch die Fasade; spätrer Anbau hat die übrigen Theile völlig umgestaltet, sowol auf der langen Seite seewärts mit der unvergleichlichen Terrasse, wie auf der Nordseite, wo San Carlo angebaut ist und wo seit dem Brandschaden von 1837 die Reste des von Pedro de Toledo errichteten ältern Palastes weggeräumt wurden, um zur Erweitrung des Palastes und zu einem neuen Treppenhause Raum zu lassen. Unter Ferdinand II. sehr vergrössert und ausgebaut, ist der Palast jetzt völlig isolirt und hat neben dem Theater einen hübschen vom deutschen Gartendirektor von Capodimonte, Deinhardt, angelegten Garten, an dessen Eingange die Clodtschen kolossalen Pferdegruppen stehen, welche Kaiser Nikolaus hieher wie nach Berlin schenkte. Da Fontana's Bau bei seinen Mängeln auch vieles Schöne hat, so hat man wol recht gethan, dem Stile desselben im Wesentlichen bei den Ausbauten treu zu bleiben.) — Martino Lunghi entwarf und begann zu Rom um 1580, nach Andern um 1590, für den spanischen Kardinal *Dezza* [*Pedro Deza*] den Prachtpalast, der erst unter Paul V. [*Camillo Borghese*] um 1610 durch Flaminio Ponzio beendet und nachmals als *Palazzo Borghese* durch die dort aufgesammelten Kunstschätze berühmt ward. Für die allgemeine Disposition des Gebäudes ist dessen volksmündige Benennung „*Cembalo di Borghese*“ bezeichnend. Ausgezeichnet ist der stiltüchtige Säulenhof, eine Vierung mit prächtigen Bogenhallen auf gedoppelten Säulen. (S. beif. Abb.) Zu Velletri rührt von Lunghi vecchio der gartenberühmte Palast *Lancelotti* mit dem grossen Treppenbau, durch dessen Bogenhallen man so einzige Aussicht geniesst. — Maderno begann und beendigte den grossen Palast *Mattei* zu Rom, den Quatremère mit den Worten preist: „mit Vergnügen bemerkt man in der Fasade, welche aus drei grossen dreizehnfenstrigen Etagen und einem Mezzanin besteht, jene grosse und edle Anordnung, jene schöne Eintheilung der Pfeiler und Oeffnungen, jene schlichten Zwischenräume, welche die Fenstereinfassungen nur desto glänzender herausheben; endlich jenen verständigen und korrekten Stil der Profile und der Details, welche eine Fortsetzung des Geschmacks der grossen Meister des 16. Jahrh. sind. Carlo Maderno liess sich bei diesem Werke zu keiner von jenen Willkürlichkeiten der Form oder Verzierung verleiten, die er bei andern Gelegenheiten mehr als einmal durch sein Beispiel gerechtfertigt, und welche schon in den Gebäuden seiner Zeit den allmäligen Verfall der Kunst zu verkünden schienen.“ (Die eine Hofseite mit hoher gewaltiger Loggia.) Für Urban VIII. [Maffeo Barberini, erwählt 1623] entwarf Maderno noch den *Palazzo Barberini*, der sich durch die grossartige Behandlung des Mittelbaues in drei Ordnungen mit offnen Bogenhallen auszeichnet. Es scheint, dass M. blos den Aufriss begonnen. Von Steinschmerzen befallen, liess er sich in Sänfte hintragen, um die Arbeiten persönlich zu leiten. Sein Plan wurde in der Folge durch Bernini auf einen minder umfänglichen Palast beschränkt, an dessen Ausführung dieser excedirende Nachfolger Maderno's den grössten Antheil hatte. — Flaminio Ponzio, der unter Paul V. blühte und starb, schenkte Rom

die beste Palastfasade dieser Zeit, die des *Sciarra*, an welcher die reinen Verhältnisse der Fenster zur Mauermasse, sowie der Stockwerke unter sich, nebst der einfachen aber nachdrücklichen Detailbildung erfreuen.

Schliessend mit Erscheinungen, welche noch eine Mäsigkeitsperiode vor Ausbruch des borrominesken Barocco bezeichnen, verzichten wir auf Verfolg jener Architektenschaar, welche dem Formenaufspiel Lorenzo Bernini's und den Tanzformen Francesco Borromini's folgend bis ins 18. Jahrh. eine Unsumme korrupter, geschweifter und geblähter Architekturen geschaffen hat. Rückweisend auf die Andeutungen, die oben über die Afterrenaissance gegeben wurden, wollen wir uns begnügen, den Padre Andrea Pozzo (1642—1709) und die drei Bibbiena von Bologna, deren Blüte nach 1700 fällt, als die letzten Ausbünde jener Architektur der getanzten Formen zu bezeichnen. Mit diesen galoppirenden Barockstilisten hatte sich das Barocco selbst erschöpft, sodass man sich endlich, um Ruhe und Regel rückzugewinnen, wieder nach Vignola's und Palladio's vergilbten Büchern und halbvergessenen Bauten umsah. Die Neuwendung zum Klassizismus zeigte sich zunächst in Oberitalien, wo der Vicentiner *Calderari* und die veronesischen Grafen *Alessandro Pompei* (* 1705) und *Girolamo del Pozzo* (* 1718) strenger zu stilisiren begannen. Von Erstem zeugt zu Vicenza der um 1750 erbaute Palazzo Cordellina (jetzige Scuola elementare) mit schöner Doppelordnung an der Fasade und im Hof. Graf Pompei, der tüchtige Baudilettant, erbaute zunächst den Palast seines Landgutes *Illagi*, nach welchem Probestück ähnliche Paläste nach seinen Zeichnungen und unter seiner Leitung auf den Landgütern des Marchese Pindemonti und des Conte Giuliari bei Verona entstanden. In der Vaterstadt selbst entstanden nach seinen Entwürfen das Museo Lapidario (1745), die grosse Dogana (1753) und andre Gebäude, sämmtlich Zeugniss gebend von Wiedergesundung an Sanmichelischen und Palladianischen Mustern. Sein nicht minder strebenstüchtiger Landsmann, Graf del Pozzo, baute dem Grafen Trissino jene Villa, welche Milizia bezaubernd fand. Vor allem auf grossartige Linien und Harmonie der Theile sehend, wandte er Verzierungen nur im Nothwendigsten an. Beide architektende Grafen sind auch kunstliterarisch bekannt. Vom Conte Pompei erschien bereits 1735 zu Verona das Werk: *Il cinque Ordini dell' Architettura civile di Michele Sanmicheli, rilevati dalle sue fabriche e descr. e publ. con quelli di Vitruvio, Alberti, Palladio, Scamozzo, Serlio e Vignola.* Vom Conte del Pozzo († um 1781) kam zu Druck zwar ein Trattato über die Bühnen der Alten, nicht aber das wichtigere Werk *degli Ornamenti dell' architettura civile secondo gli Antichi.* Hauptsächlich kam den Bestrebungen für Erneuerung des ächten Klassizismus zuhilfe der Römer *Giambatt. Piranesi* (1707—78), jener eifrige Zeichner der römischen Baualterthümer, der durch Herausgabe seiner *Antichita Romane* (1756) sehr die Verbreitung genauer Kenntniss der ächten römischen Details förderte.

Rom, welches die Anläufe, Excesse und Abläufe des fast zwei Jahrhunderte herrschenden Barocco in massenhaft vorwiegenden Bauten bebeispielt, lässt erst im letzten Viertel des 18. Jahrh. Anfänge in neuer Klassizität wahrnehmen. Damals, unter Pius VI., wirkte vornehmlich *Michelangelo Simonetti*, der im Vatikan die Sala delle Muse, die Sala rotonda und die Sala a Croce greca nebst der herrlichen Doppeltreppe errichtete. Ein Tessiner, *Cosimo Morelli* aus Torricella, * 1730, baute für die Familie, welcher Pius VI. angehörte, den durch die Prachttreppe berühmten *Palazzo Braschi*, von welchem Burckhardt bemerkt, dass er die Kompositionsweise der Barockzeit merkwürdig in klassisches Detail übersetzt zeige.

Was Meister Simonetti für Rom, war *Giuseppe Piermarini* für Mailand. Geb. 1736 zu Foligno, studirte Giuseppe die römischen Baudenkmale aller Zeiten, kam dann zu praktischer Uebung als Hilfsarchitekt Vanvitelli's bei Erbauung des riesigen Lustschlosses Caserta bei Neapel, leitete ferner die Restauration und Erweitrung des Residenzpalastes zu Mailand und gelangte zur Bauprofessur an der hier neu gegründeten Akademie, in welcher Stellung er die Purifikation des Baugeschmacks mit allen Kräften zu fördern suchte. Von diesem Meister, † 1808, zeugen zu Mailand ausser *Palazzo Reale* der *Pal. Belgiojoso* und die berühmte *Scala*, zu Monza der *Pal. Imperiale* und die *Villa Mellerio*.

Architekten des 18. Jahrh., welche wieder klassizistisch erschienen, waren ferner: der Tessiner *Simone Carlone*, von welchem der schöne Frontbau des Palazzo della Città zu Genua zeugt (von 1778); *Andrea Tagliafico* oder *Tagliafichi Genovese*, der ebendaselbst den Pal. Filippo Durazzo erweiterte und dessen schöne Hintertreppe errichtete; *Venturoli*, der dem Palazzo Ercolani zu Bologna das herrliche grosse Treppenhaus mit Pfeilerhallen oben ringsum gegeben; dann auch *Giuseppe Maria Soli* (1745—1822), der Malerarchitekt aus dem schon durch Jacopo Barozzi

berühmten modenesischen Orte Vignola. Von diesem Meister, der seit 1784 als erster Direktor der neuen Modeneser Akademie amtete, zeugen Palazzo Bellucci zu Vignola, das Ospedale zu Cento am Reno, drei Fasaden und zwei Treppen des Pal. Ducale zu Modena, endlich auch der auf dem Markusplatze Venedigs in der Franzosenzeit errichtete Anbau des kön. Palastes, welchem eine Kirche Sansovino's, San Gemignano, geopfert ward. *Soli — Deo gloria* darf es bei letztem Bau freilich nicht heissen, denn er nimmt sich nur armselig aus in so schöner Umgebung.

Architekten des 19. Jahrhunderts: Marchese *Luigi Cagnola* zu Mailand (74jährig verst. 1834); *Raffaello Sterni* zu Rom (der italisirte *Rafael Stern*, bairischer Herkunft, † 1821); der Toskaner *Ant. Niccolini* zu Neapel; *Lorenzo Santi* von Siena, zu Rom und Venedig († 1842); *Belli* zu Rom; *Pietro Bianchi* von Lugano, zu Neapel; *Luigi Canina* zu Rom; *Carlo Promis* zu Turin; *Pasquale Poccianti*, *Niccolo Matas*, *Puini* und *Aristide Nardini-Despotti* zu Florenz; *Aluisetti* zu Mailand u. A. m. Von Rafael Stern der Braccio nuovo des Vatikans (begonnen 1817, fast vollendet im Todesjahre des Baumeisters, beendet 1822 durch Belli), welcher Bau eine nicht unwürdige Nachfolge Simonetti's, des ausgezeichneten Vorgängers in vatikanischen Saalbauten, erkennen lässt. Von Santi das Patriarchat neben San Marco zu Venedig, — ein keineswegs glückliches Werk, das durch die Beschränktheit des der Fasade zugemessenen Raumes kaum giltig entschuldigt werden kann. Von Poccianti, dem Hofarchitekten zu Florenz, die neue Treppe im Pittipalast, welche im Detail sehr lobenswerth ist, jedoch bei Mangel an zureichender Lokalität dem Desideratum einer dem herrlichen Bauwerk entsprechenden Treppe keineswegs abhilft.

Die italischen Architekturen unsers Jahrh., vor allen die Wohnbauten, verdienen im Allgemeinen den Titel „karakterlos.“ Unter den Grossstädten ist es fast nur Florenz, das einzelne erfreuliche Regungen zeigt. Hier greift man bei neuen Hausbauten mehr und mehr zum altheimischen Stile zurück. Ein gutes Beispiel hat der Graf degli Alberti gegeben, indem er die Fasade seines an Ponte alle Grazie liegenden Hauses, der einstigen Wohnung des so gelehrten wie genialen Leon Battista Alberti, im Stile des Quattrocento wiederaufbauen liess. In dieser Neufasade hat man die Architektur am Palazzo Medici-Riccardi mit jener am Pal. Rucellai zu verbinden gesucht. Die Geschosse sind aber zu niedrig für diese Bauweise, welche auch riesige Verhältnisse verlangt; dagegen sind die Bogenfenster von grosser Schönheit. Zu bedauern bleibt nur, dass man ein vorspringendes Dach gewählt hat, statt den Bau mit einem hohen Gesims zu krönen, wie es sich gehört hätte. Die Sitte, zu den Erdgeschossen *opus rusticum* zu verwenden, kommt zu Florenz überhaupt wieder in Aufnahme; leider ist es oft künstlich von Ziegeln und Kalkbewurf, statt aus Werkstücken von Fiesolaner Stein, und entspricht dann freilich dem Zweck der Festigkeit nicht. — Neuerdings hat ein junges Bautalent, Nardini-Despotti, in einem *Saggio della razionalità architettonica* (Florenz 1853) die Ansicht ausgesprochen: die Architektur sei beiweitem nicht zu ihrer nothwendigen Entwicklung gelangt und müsse als Kunst rationeller als bisher betrieben werden, indem die Neuern, d. h. vom Zeitalter der Wiederbelebung an, sie mehr nach ihrer ästhetischen Bedeutung als ihren fundamentalen Ideen und ihrer innern Nothwendigkeit gemäs entwickelt hätten, sodass es noch gar zu sehr an klaren Ansichten und positiven Begriffen von den Elementartypen fehle. Dass es eben einem italischen Architekten, der nicht die gewöhnliche Praxis mitmachen will, scheinen muss: die Architektur habe noch viele Schritte bis zum Ziel der Vollkommenheit zu thun, ist sehr begreiflich. Gross genug ist die Misère, womit diese Kunst jetzt (rühmliche Ausnahmen in Ehren!) in fast ganz Italien behaftet ist. Selbst zu Florenz zeigt sich das Gute nur eben vereinzelt. Auf der neuen grossen Piazza Maria Antonia, deren Nacktheit durch die Dimensionen noch gemehrt wird, sieht man nicht ein Haus, das in architektonischer Beziehung zu loben wäre. Jeder baut und stilt, *quomodocunque* es gehen will; ja man muss bei jedem Neubau, bei jeder Wiederherstellung, wenn dabei nicht einer der wenigen verständigen Architekten wirkt, zittern und einer Versündigung an der Stadt gewärtig sein, in welcher Arnolfo, Giotto, Arcagno, Brunelleschi, Alberti, Michelozzi und manche ihrer Nachfolger die schönsten Muster aufgestellt haben. Manche der neuen Privatwohnungen in verschiednen Stadttheilen bezeugen allerdings, dass Eigenthümer und Architekten dem nichtssagenden Stile, welcher das schöne Florenz zu modernisiren drohte, den Rücken zu wenden beginnen; nur gleichen die Versuche in ältern Stilweisen gar öfter jenen Reden, wobei die Zunge ins Stottern geräth. Am Schlimmsten sind die Versuche in sogenannter Gothik, die fürwahr an Göthes Faustwort erinnern:

Wenn sie den Stein der Weisen hätten,
Der Weise mangelte dem Stein!

Wie Italiäner die Gothik verstehen, ist schon aus grossväterlichen Zeiten bekannt; aber wahrhaft erschreckend zeigt sich's in einem jüngsten Beispiele zu Florenz. Ein wahres *spettacolo divino* ist die *Casa di stile gotico,* die sich ein lombardischer Bildhauer in einer der gangbarsten Strassen der Stadt, dem zu den Cascinen führenden Thore genüber, erbaut hat. Es ist auf beschränktem Raum ein himmelhoher Kastenbau von abgeputzten Ziegeln, mit braunrothem Anstrich, gelben und grauen Ornamenten, weissen Balkonen und Thürpfosten, mit zahlreichen Nischen und weissen Gipsfigürchen (die Jungfrau v. Orleans und Francesco Ferruccio und Pradiers Negerin unschenirt nebeneinander), — der tollste Missverstand in den tektonischen Formen, die grellsten Kontraste in den malerisch machensollenden Farben! — Die unendlich rasch aus dem Boden emporsteigenden Neubauten Livorno's sind grossentheils sehr leichte Waare. Tüchtiger zeigt sich, wenn es einmal etwas thut, das stolze Genua. Die Lücken der Genueser Hauptstrassen, wo Palast an Palast sich reiht, sind in den letzten Jahren vollständig ausgefüllt und eben ist das letzte Gebäude nach dem Domplatz, ein architektonisches Prachtwerk von weissem Marmor, vollendet worden. Es gehört einem Kaufmann, der uns zeigt, wie in Genua's Handelsstande die Gast- und Prachtliebe der Doria's, Durazzo's und Adorni's nicht ganz erloschen ist. — Neapel, das glücklich-unglückliche, das unter den Anjou's die schönste Bauperiode gehabt, hat seit Langem in Baubeziehungen den Lazzarone gespielt. In den Ausbauten des Pal. Reale hat man sich noch an Fontana gehalten; der Privatbau aber ist den Maurermeistern überlassen, die ihren Stil auf der Kelle tragen. Der einzige Neubau letzter Jahre, der ausser den Neutheilen des Königspalastes etwas besagt, der sich sogar ins Malerische versteigt, ist — Gott segne Neapel! — eine Kaserne.

Frankreich.

Die ersten bedeutenden Regungen, womit sich die Architektur in dem durch die Karlinger und ersten Kapetinger nothdürftig begründeten Frankreich als eine Vorschritt machende Kunst ankündet, fallen in die vielfach merkwürdige Zeit des elften Jahrhunderts. Die französische Königsmacht war damals gering wie die Königstugend; volkbedrückend herrschte der Grossadel, Staaten im Staate bildend; im Aufsteigen war das ritterliche Waffenthum; in Glanz die Kraft der Normands, die unter ihrem Wilhelm II. England eroberten; in Ueppigkeit der Klerus; in Aufschuss die Klösterei. Es war die dickste Feudalzeit, in welcher Ritter- und Pfaffenthum ihre Krallen über die Membra des Staates breiteten. Erst mit den Endjahren des 11. Jahrh., als Peter von Amiens durch die Donner und Blitze seiner Kreuzzugspredigt zu Clermont alle Schichten der Gesellschaft in Wallung versetzte, lockerte sich der Doppeldruck, der auf dem gewerbthätigen Volke lastend die Entwicklung desselben verzögert hatte. Nur einzelne Gewerbe hatten in jener Druckzeit einigen Vorschub gewonnen; unter den Künsten aber war zumeist die Baukunst, und zwar in zweierlei Richtung, gefördert worden. Zunächst veranlasste das Fehdewesen der Territorialherren, an welchem der Staat im langen Zustande der Zerrissenheit krankte, eine Menge Schutz- und Trutzbauten; dann aber war es der bereicherte Klerus, der mit fürstlichen Mitteln seine Kirchen stattlicher baute, und der Benediktinerorden Cluniacensischer Regel, der rasch zu hohem Ansehn gestiegen in ganz Frankreich und den Nachbarlanden klösterliche Anlagen in Menge hervorrief. Neue Ortschaften entwickelten sich unter Klosterschutz, Städte unter den Krummstäben der Oberhirten. Erst im 12. Jahrh. aber konnte die Baukunst auch dem bürgerlichen Wohnbau, den sie im Zustande hölzerner Dürftigkeit vorfand, ihre rechte Hand bieten. Lange genug war er mit linker betrieben worden. Die Kunstbetheiligung an dem, was bisher nur Biberbau gewesen, war Folge der Begründung städtischer Freiheit durch Ludwig VI., den braven Dicken, der den aufblühenden, doch in ritterabkühlenden Mauerpanzern gedeihen müssenden Orten die guten *chartes* verlieh, um dafür Stützen des Thrones gegen den Uebermuth der Vasallen zu gewinnen. Wie rasch sich der Wohnbau an Flecken der Wolhabenheit hob, kann man noch an einer Anzahl Gebände des 12. Jahrh. wahrnehmen, die im Klosterstädtchen Cluny (Dep. Saône-Loire) allen Zeitenrausch überdauert haben. Es sind Häuser im blühendsten romanischen Stil, etwa in der Thronzeit Ludwigs VII. (1137—1180) erbaut. [Fasaden und Details mitgetheilt im Musterwerke des Architekten *Aymar Verdier* und des *Dr. F. Cattois: Architecture civile et domestique au moyenâge,* 1. *Série, Paris, chez Didron.*] Aus der Frühe des 13. Jahrh. würde der Meierhof zu Mesiay bei Tours zu erwähnen sein, wenn sich ausser dem mächtigen, einer

weiten Umfassungsmauer sich anschliessenden Thorbau und der im Hintergrund ragenden Scheune von solidem Quaderwerk (mit basilikenartig durch Reihen von Holzsäulen in fünf Räume getheiltem Innern) auch das Wohngebäude der ursprünglichen Wirthschaft erhalten hätte. [Pächterwohnung und Stallungen sind erneuerte, aber auf den Plätzen der frühern errichtete Gebäude. Vergl. über diesen Oekonomiehof die höchst interessanten Mittheilungen im vorerwähnten Werke von Verdier.] Der Uebergang vom Rund- zum Spitzbogenstile bebeispielt sich in einem sehr edeln Bürgergebäude zu Rheims, dem sogenannten „Musikantenhause", dann in Häusern zu Cluny und anderwärts. [Auch von diesen Denkmalen des 13. Jahrh. Abb. bei Verdier.] Unter den Städten, deren ganze Anlage ins 13. Jahrh. fällt, mag Ste. Foy an der Dordogne (in der Gironde) noch manches Wohnhaus jener Zeit besitzen. [Vergl. den Aufsatz von *Felix de Verneilh* über die bürg. Bauk. des Mitt. in der 5. Lief. 10. Bandes der Didronschen *Annales archéologiques.*] Eins der wolerhaltensten und geschmücktesten Privatgebäude des 14. Jahrh. ist das Schloss Josselin in der Bretagne; eins der schönsten und schmucksten des 15. Jahrh. das Schloss Meillan oder Meilhant in Berry. [Beide schön auf Stein gezeichnet von *Vauzelles* in der *L'ancienne France.* Gestochne Ansicht des Château de Meilhant, nebst Beschreibung, bei *Gailhabaud.*] Als ein öffentliches Gebäude wohnbaulicher Klasse glänzt aus der Spätzeit der Gothik das weit und breit berühmte Hospital in dem früher burgundischen Beaune (Dep. Côte d'or), eine Gründung des Nicolas Collin, Kanzlers des Herzogs Filipp, von 1443. [Abb. in Verdiers Werke.] Weitre Beispiele bürgerlicher Baukunst des 14. u. 15. Jahrh. liefern Avignon und Cluny (Privathäuser des Vierzehnten, s. Verdiers Werk), Angers, Beauvais, Blois, Bourges (Haus des Jacques Coeur, des Bankiers Karls VII., seit Colberts Schenkung das Stadthaus, dargestellt und beschrieben bei *Gailhabaud*), Caen, Dijon, Evreux, Grenoble (*Palais des Dauphins* von 1453, jetzt ein völlig verlassner Theil des Rathhauses oder des *Palais de Justice*, in wirksamer Mischung von Gothik und Frührenaissance), Lillebonne, Luxeil in der Franche Comté (*Maison du Bailli*), Lyon, Niort, Noyon (Rathhaus im Stile des Funfzehnten), Orleans, Rouen (Haus in der Rue Malpalu, eleganter spätgothischer Fachwerkbau, mitgetheilt in Gailhabauds *L'architecture du Vme au XVIme siècle et les arts qui en dépendent*), Saumur (Rathhaus), Valence und andre Orte.

Die mittelalterlichste Baufysiognomie ist unter allen Altstädten Frankreichs wol Avignon eigen. Die Stadt der französischen Päpste, die hier von 1309 bis 1376 Residenz nahmen, bietet sich noch immer dar als ein starkes Stück Mittelalter, das uns gleichsam in Weingeist aufbewahrt worden. Schon von Weitem zeigt das einstige Babylon der Päpste eine Miene, die uns an Holzschnitte alter Bilderbibeln, an Jericho vor dem Fall seiner Mauern oder an Jerusalem zur salomonischen Tempelzeit erinnern möchte. Die grosse steinerne Rhonebrücke, nun Ruine seit zwei Jahrhunderten, die von Zinnen und Thürmen starrenden Ringmauern, die unzähligen steinernen Glockenthürme, die dichtgedrängte Masse der altergrauen Häuser, der im hohen Domfelsen wurzelnde Riesenbau der Burg, das Alles, zumal im feierlichen Lichte des Sonnenuntergangs vom Strome aus geseh'n, macht ein Bild — so fremdartig, so seltsam, dass man sich bei seinem Anblick in eine andre Welt versetzt wähnen könnte. Dem karakteristischen Aeussern der Stadt entspricht das Innere. Die alten massiven Häuser mit schweren Eisengittern vor den Fenstern, die sich nach der Strasse hinaus bauchen, haben schmale gewölbte Eingänge, durch welche man oft einen von Säulen eingefassten Hof, Schwibbögen und steinerne Wendeltreppen erblickt. Die Strassen sind zum grossen Theil ebenso eng, so steil und finster, wie man uns die Gassen von Tetuan oder Mogador schildert. Vielfache Reste von Bildhauerarbeiten an den grössern Gebäuden, Wappenschilde, zierliche Nischen mit Marienbildern und andere Steinzierathen erinnern daran, dass diese düstern krummen Gassen einst von einem reichern und vornehmern Geschlechte bewohnt waren. Die Fürsten der Kirche und die weltlichen Herren, die es sich im Schatten der dreifachen Krone behagen liessen, haben die Häuser gebaut und bewohnt, welche heutzutage ein Volk von Lazarus Samen innehat. Der Glanz der innern Einrichtung ist verschwunden, die einstige Eleganz hat der Unordnung und dem Schmuze platzgemacht, aber das aristokratische Gepräge ist nicht aus der Fysiognomie dieser Bauten verwischt, und mancher Thür, durch welche jetzt nur zerlumpte Gestalten ein- und ausgehen, sieht man es auf den ersten Blick an, dass sonst Bischöfe und Kardinäle an sie geklopft haben. Alles Interesse aber läuft zu Avignon zusammen im gevesteten Haus der Päpste, in der Burg des exilirten Papats. Das ist ein wahrer Priesterbau, kolossal wie der Pfaffenstolz, absolut wie das Dogma. Kaum anderswo auf Gallierboden sieht man so ungeheure Quadermassen zu Thürmen und Mauern

aufeinandergehäuft. Von mittägiger Seite her, wo seine Grundmauern bis hart an die Häuser der Stadt heruntersteigen, hat man die grossartigste und zugleich die wenigst bekannte Ansicht von dem Schlosse, wo sechs Päpste stuhlten und fünf ihr Leben beschlossen. Die Natur, sagt man sich, muss die Felsunterlage aus tüchtigem Stoffe gebaut haben, dass sie nicht von der furchtbaren Last dieser Cyklopenmauern und dieser gigantischen Thürme zu Staub zerquetscht wird. Die Burg der Päpste war Palast, Festung und Gefängniss zu gleicher Zeit, aber die grauenvollste Kerkermiene ist die vorherrschende in ihrer Fysiognomie, eine Miene, neben welcher die Kasematten einer Festung, der Bagno in Brest, ja selbst die ärgste Teufelserfindung unsrer Zeit, die Zellengefängnisse, zu lächeln scheinen. Der ganze Bau ist todstarr und todkalt wie die Seele eines Inquisitors. Keine Spur von der steinernen Poesie, womit sonst die Architektur des Mittelalters den weltverachtenden Ernst sogar ihrer Klöster und den drohenden ihrer Raubburgen mildert. Selbst aus dem Innern des Schlosses scheint der architektonische Schmuck und die Schönheit der Form absichtlich verbannt zu sein, und nur an einigen Stellen wird es sichtbar, dass bei der Schöpfung dieses Sinnbildes des zermalmenden Absolutismus doch auch die Kunst ihre Hand im Spiele gehabt hat. Letzte hat sich vornehmlich in der Kapelle genügen müssen, welcher Theil des Papalgebäudes trotz der Misshandlung, dass man ihn neuerer Zeit zu Schlafsälen für die hier kasernirten Soldaten verbaut hat, noch als ein Meisterwerk edelster Gothik erkannt wird. Der Bau der Kapelle ist einfach und streng, aber die Form der Säulen und der Wölbung zeugt von dem reinsten Geschmack und einem tiefen Kunstgefühl, welchen in allen übrigen Theilen des Schlosses der Spielraum versagt ist.

Paris hat noch Theile des alten Königspalastes, die bis ins 13. Jahrh. hinaufreichen. Bekanntlich wurde ein beträchtlicher Theil dieses mitten in der Cité liegenden Altpalastes durch den grossen Brand von 1618 eingeäschert. Nun ein wahres Labyrinth aus verschiedensten Bauwerken vom 13. bis zum 18. Jahrh., dient das alt- und neubauliche Ganze als *Palais de Justice* den Gerichtshöfen zum Sitz. Aus dem 13. Jahrh. restet ein schönes gewölbtes Zimmer unter der grossen nach 1618 erbauten Salle des Pas-Perdus; es heisst die heilige Ludwigsküche, auch *la Souricière* (das Hundeloch), und ist merkwürdig wegen der alten Feuerherde, aber schwer zugänglich. Noch ganz feudalen Geprägs erscheint im Aeussern wie im Innern die Conciergerie, die alte Burgvogtei, wo der Burgvogt (*Concierge*) wohnte, der als Schlossamtmann (*Bailli du Palais*) ein eignes Gerichtsamt hatte. Jetzt dient die Vogtei zum Gefängniss für Untersuchungsarrestanten. Ihr Eingang ist am Quai de l'Horloge; von da führt ein Gitterthor zwischen zwei alten Rundthürmen auf einen grossen Hof, den alten Burghof, der umlaufende Gänge hat und dessen Anlage bis ins 13. Jahrh. hinaufreicht. Linkerhand vom Eingange bildet ein hoher viereckiger Thurm die Nordostecke des Palastes; in ihm hing der *Tocsin du Palais*, die berühmte Schlossglocke, welche die Geburt der Dauphins und den Tod der Könige verkündete. An der Südostseite liegt die herrliche gothische Schlosskapelle, *la Sainte-Chapelle*, eins der zierlichsten Bauwerke reinster Gothik, dessen Errichtung in die Zeit Ludwigs des Heiligen fällt. Ausgeführt nach dem Plane des *Pierre de Montereau*, in den Jahren 1245—48, enthält die Sainte-Chapelle zwei Kapellen übereinander, deren untere für Jedermann bestimmt ihren Eingang zu ebener Erde hatte, deren obere aber durch einen Gang mit dem Palaste zusammenhing und dem Könige samt dem Hofstaate allein diente. (Diese Bauperle des Dreizehnten ist in der ersten Revolution nur im reichen Ausschmuck des Innern angetastet worden; neuerdings hat sie eine glänzende Wiederherstellung durch die Architekten Duban und Lassus erfahren.)

Aus den letzten Zeiten des Mittelalters besitzt Paris noch etliche Herrenhäuser, von welchen das *Hôtel de Sens* und das *Hôtel de Cluny* das meiste Interesse gewähren. Erstes, an der Südecke der Rue du Figuier, unweit des Arsenals, hat seinen Namen von einer schönen Wohnung, die Etienne Regnard, Erzbischof v. Sens, zu Anfang des 14. Jahrh. für sich und seine Nachfolger am Quai des Celestins errichten liess. Als König Karl V. diese Wohnung mit seiner Residenz, dem Hôtel de Saint-Paul, verschmolz, kaufte Guillaume de Melun das *Hôtel d'Estoménil*, das nunmehr *Hôtel de Sens* genannt und (am Ende des 15. Jahrh.) auf Befehl des Tristan de Sallazar ganz umgebaut ward. Dies umgebaute Hôtel ist das eben noch bestehende. Der alte, lange von Prälaten bewohnte Herrensitz, 1790 als Nationalgut verkauft, ist zwar eine Roulage geworden, zeigt aber in diesem heruntergekommenen Zustand noch Spuren vormaliger Herrlichkeit. Er beherrscht fünf Strassen, die alle auf den Platz münden, wo der Haupteingang ist. Seine dicken Mauern, sein gewaltiges Portal, seine geräumigen Ställe, seine gewölbten Säle, die schmalen, nach der

Strasse hin sehr hoch angebrachten Fenster, die kleinen Spitzthürmchen mit Schiessscharten zu beiden Seiten des breiten Thorwegs, der Donjon in der Südwestecke des Hofes, — Alles deutet auf eine Feudalwohnung aus den Zeiten der Unruhen und Ueberrumpelungen. — Das *Hôtel de Cluny*, in Rue des Mathurins-Saint-Jacques, steht an der Stelle des römerzeitigen Badpalastes (*Palatium Thermarum*), der mit seinen weitläufigen Anlagen einen grossen Theil des jetzigen Quartier latin einnahm, und dessen Ruinen die einzigen erheblichen Ueberreste der römischen Lutetia sind. Nachdem dieser Palast den römischen Statthaltern und französischen Königen erster und zweiter Linie als Residenz gedient, wurde er seiner Gartenanlagen nach und nach beraubt und von Filipp August einem Kammerherrn geschenkt, der ihn stückweis verkauft zu haben scheint. Auf einem Theile desselben begann Jean de Bourbon, Abt von Cluny, den Bau einer Abtsresidenz, welche unter dem Nachfolger, Jacques d'Amboise, 1490 vollendet ward. Dies sonstige Abtshaus ist das jetzige Hôtel Cluny. Seine Bauart ist bezeichnend für die Wendezeit, in welcher die Gothik von der jungen Herrschaftserbin, der Renaissance, begrüsst ward. Die Treppen, die Thürmchen, die Dachfenster, die obere Gallerie zeigen Bildhauerei von feinem herrlichen Machwerk. Die Kapelle, in der Mitte mit einem Palmenpfeiler, ist ein Meisterstück endgothischer Verzierungsweise. (Seit dem 16. Jahrh. hat dies Herrenhaus sehr verschiedenartigen Herren gedient; erst hat es Prälaten, dann Edelleute, dann Schauspieler, Nonnen, Buchdrucker, Maratisten und Astronomen beherbergt. Nach der Julirevolution kaufte der patriotische Alterthumsfreund Dusommerard das Hôtel, um darin seine Antiquitätensammlung aufzustellen. Diese ward samt dem Lokal 1843 von der Regierung angekauft, und so ist endlich das Clunyhotel eine Staatsherberge alten und kostbaren Krames geworden.)

Unter Ludwig XII., der 1498 den Thron bestieg und sich so viel in Italien (Mailands und Neapels wegen) zu schaffen machte, ward auf Betrieb des für italische Kunst schwärmenden Kardinal-Ministers George d'Amboise der berühmte *Fra Giocondo da Verona* nach Frankreich berufen. Dieser Meister baute ausser der Notredamebrücke, welche nachmals die Bewundrung des Scamozzi erregte, den Palast der Pariser Rechnungskammer, der leider im J. 1737 durch Feuer zerstört ward; auch übernahm er für den König, wenn man der flüchtigen Angabe Vasari's trauen darf, eine Menge andrer Arbeiten in verschiednen Gegenden Frankreichs. Dieses Wirken des Italiäners auf französischem Boden scheint die ersten sechs Jahre des Sechzehnten durchdauert zu haben; doch war sein Einfluss keineswegs so bedeutend, dass er die französische Architektur, die damals flamboyante Gothik, schon zu entthronen vermocht hätte. Vielmehr fand er hier eine gute Anzahl ausgezeichneter und in ihrem Stile festgeschulter Architekten vor, die sich durch kein Feldgeschrei von Italien her soweit verlocken liessen, ihren sichern Stil aufzugeben und gegen Stilbrocken von alten und neuen Heiden zu vertauschen. Fra Giocondo selbst, der Vitruvianer, hielt sich in Frankreich an den allgemeinen Karakter der vorgefundnen Architektur, sodass sich sein ganzer Einfluss nur auf die Aufnahme dekorativer Italicismen und Mischung derselben mit dem Flamboyant beschränkte. In ihrem sichern Stilgleise bauten fort: Roger Ango zu Rouen (Architekt des dortigen Justizpalastes), Pierre Desaulbaux und die Gebrüder Jacques und Roulland Leroux, die in derselben Stadt wirkten (bekannt als Architekten und Bildhauer der Fasade von Notre-Dame und von Saint-Maclou), Viart zu Orleans (Architekt des dasigen Stadthauses) und jene den Namen nach unbekannten Baumeister, welche die Schlösser Chateaudun und Vigny, die Stadthäuser von Arras, Nevres und Saint-Quentin, die Kapelle des Clunyhotels und das Hôtel de la Tremouille zu Paris bauten. Bei weitem die meisten Bauten des ersten Viertels des Sechzehnten wurden noch gothisch ausgeführt, nur hie und da mit Einstreuung italischer Klassizismen im Nebensächlichen. Ja in der Thronzeit Ludwigs XII. (bis 1515) blieb die landläufige französische Architektur noch kräftig und schön; sie behielt überhaupt ihr Anziehendes und Poetisches, solange die Gothik die Dominante war in der tektonischen Harmonie.

Fra Giocondo's Einfluss berührte hauptsächlich die Bauten, welche mit den grossen Mitteln des Kardinal-Ministers d'Amboise († 1510) betrieben wurden. So zeigte das Schloss Guillon, die Residenz des Kardinals, die erste bedeutendere Mischung der französischen mit den antikisirend italischen Bauformen. Langezeit galt dieser Herrensitz für ein Bauwerk Giocondo's, bis man neuerdings die Namen des Architekten und des ausschmückenden Bildhauers, Pierre Valence und Jean Juste von Tours, erkundete. (Giocondo's Aufenthalt zu Paris fällt in die Jahre 1500 —1506; letzten Jahrs ging der kenntnissreiche und schon sehr bejahrte Mönch nach Venedig, wo er mehrfach beschäftigt bis 1513 verweilte, worauf er nach Rom ging

und nach Bramantes Tode, 1514, mit Raffael von Urbino und Giuliano da San Gallo die Fortsetzung des Baues von St. Peter berieth.)

Einer der glänzendsten Palastbaumeister dieser Zeit, zugleich einer der patriotischen Architekten, die ihren von Italien her bedrohten nationalen Stil nach Kräften aufrecht zu halten suchten, war Pierre Nepveu von Blois. Schon unter Karl VIII. thätig, hatte er seine Sporen verdient am Schlosse Amboise an der Loire, jenem stattlichen, weitläufigen, festungsmäsigen und zugleich gefälligen, durch Majestät wie durch Grazie ausgezeichneten Bau, auf den die Loiregegend wie auf Chambord allen Stolz setzen darf. Dann war er unter Ludwig XII. am Schlosse Blois thätig gewesen, das später im Aeussern durch Franz I. vollendet ward. Fortwirkend unter Franz gelang es dem Meister noch 1526 eine glänzende Schöpfung zustandezubringen, wo die französische Gothik noch einmal in aller Herrlichkeit triumfirte. Das ist der festliche Grossbau des Hoflustschlosses Chambord mit seinen Hunderten von Sälen und Zimmern, die zu erzählen wissen von langen Scharen gebetenster wie auch von Horden ungebetner Gäste, die hier im Zeitenlaufe nacheinander gelüstet und gewüstet haben. Abseit der Loire — unweit Blois — inmitten eines Riesenparkes liegend und die Stelle des frühern, Chambost oder Chambourg genannten Jagdschlosses der alten Grafen von Blois einnehmend, ist dieses für die Feste königlicher Galanterie errichtete Bauwerk das schönste Denkmal Franzischer Thronzeit. Zwar ist es in der ersten Revolution auf das Unmenschlichste verwüstet worden, zwar sind mehre wesentliche Bestandtheile des in seinen kleinsten Theilen harmonisch durchgeführten Gebäudes abgebrochen oder verstümmelt, allein das Ganze ist noch vortrefflich erhalten, die Gesammtwirkung nach wie vor dieselbe*). Noch immer ist Chambord der grosse Spitzenpalast, der es ursprünglich gewesen; die gothische Leichtigkeit, der heitere Lenz, wenn man so sagen darf, der hier in Stein gehauen ist, die durchbrochnen Galleriegeländer, die Gemächer mit ihren koketten Formen und ihren zum Theil reichgeschmückten Wänden, ganz erdacht und gemacht für eine königliche Liebe, das alles hat meist den ersten Ausbruch plebejischer Ausgelassenheit und Rachewuth überlebt. (Was Beschädigung erfahren, ist seit einigen Jahren im Auftrag des jetzigen Besitzers, des Herzogs v. Bordeaux und Grafen v. Chambord, wiederhergestellt worden.)

Beispiele des gewöhnlichen Hausbaues, wie er sich in den Scheidetagen der Gothik, in der sogen. Uebergangszeit, geartet hatte, findet der Durchwandrer der Provinzen Frankreichs noch in ziemlicher Menge vor. Manche dieser Bürgerwohnungen sind wahre Prachtexemplare des Nationalgeschmacks. Wer Valence am linken Ufer der Rhone besucht, wird in dieser sonstigen Hauptstadt der delfinatischen Landschaft Valentinois durch so manche bejahrte Häuser gothischen Anflugs, vornehmlich aber durch jenes angezogen, welches nicht weit vom Hause, wo Buonaparte als Fähndrich gewohnt, in einer langen Strasse sich bemerklichmacht. Es ist in dem Stil erbaut, der zu Valence wunderlich genug *le gothique espagnol* genannt wird. Man darf dabei an keine Mauren denken, wol aber an einen in die Breite gezogenen Spitzbogenbau. Fenster und Thürgewände erinnern an das, was gewöhnlich gothisch genannt wird. Die Wandflächen sind mit sehr vorstehenden Verzierungen fast ganz bedeckt, und das obere Stock ist mit nackten Gestalten geschmückt, die sich nicht eigentlich als Karyatiden und Träger betrachten lassen, sondern bestimmt zu sein scheinen, die Wände zwischen den Fenstern zu verstecken. Diese Statuen sind in einem ganz eigenen Stil gearbeitet, der sich durch Weichheit und üppige Fülle von den gespannten und gestreckten Figuren einer etwas spätern Zeit, in welcher sich die Schule von Fontainebleau ausbildete, auffallend unterscheidet. Dies Gebäude ist recht eigentlich ein Muster dessen, was als ächter Franzosenstil in fetter bonhommistischer Gothik zu betrachten ist. Die überaus reiche Geschmücktheit des Gebäudes hat doch nichts Ueberladenes; auch kann man nicht sagen, dass die Verzierungen naturwidersprechende Formen hätten.

Jener Chambordbau des Pierre Nepveu war der letzte bedeutende Protest gegen den eindringenden Italiänerstil. Noch einmal hatte die Franzosengothik sich in glänzender Originalität gezeigt; aber ihre Widerstandskraft wurde im weitern Verlauf der Franzischen Thronzeit gebrochen: Frankreichs bürgerliche Baukunst sollte und musste — *par ordre du roi* — ihren noch jugendmuntern nationalen Karakter gegen den reifer scheinenden, aber kälter lassenden des sich klassisch gebärdenden Fremd-

*) Die Rasetage erster Revolution sind hauptsächlich nur dem Ameublement verderblich gewesen. Säle und Zimmer wurden ihrer kostbaren Spiegel und Geräthe beraubt; namentlich wurden die vielen feingeschnitzten, in mehr als einer Hinsicht merkwürdigen Geräthschaften gewaltsam zerstreut und um Spottpreise an die Bauern der Umgegend verschleudert.

stiles dahingeben. Infolge der vielen Berufungen italiänischer Künstler aller Art wurde bald genug allem gothischen und nationalstiligen Wesen bis auf die geringste Spur des Ornamentalen der Garaus gemacht.

Mittelpunkt des Italiänerwirkens wurde Fontainebleau, jenes seit dem 13. Jahrh. bestehende, 7 Meilen von Paris und unfern der Seine liegende Lustschloss, mit dessen Umgestaltung, Vergrösserung und Verschönung sich Franz I. nach dem Frieden von Cambray (1529) zu beschäftigen begann. Zur Verschönung seiner Schlösser hatte er schon mehrfach Maler und Bildner berufen. Schon 1516 war auf Franzens Wunsch Lionardo da Vinci und 1518 Andrea del Sarto nach Frankreich gekommen; doch war Beider Wirken nur ein kurzes, denn Erster starb bereits 1519 zu Saint-Cloud, Letzter aber ging selbigen Jahrs mit den Summen im Säckel, die er für seine Gemälde empfangen, und mit den weit grössern, die ihm, dem nur Beurlaubten, zum Ankauf antiker Bildwerke übergeben worden, nach Florenz zurück, um nimmer wiederzukehren. (Franzens Plan ging bereits auf eine Sammlung von Antiken, die er in Originalien oder in Nachbildungen besitzen und zur Schmückung seines Lieblingsschlosses verwenden wollte.) Im J. 1528, nach Vertreibung der Medici, übersiedelte von Florenz nach Paris der Bildner und Erzgiesser Giovan Francesco Rustici, begleitet von seinem Gehilfen Lorenzo Naldini, dem sogen. Guazzetto. Vasari berichtet davon mit der Bemerkung: „Giovanbattista della Palla, welcher damals in jenem Lande lebte, und Francesco di Pellegrino, sein naher Freund, der kurz zuvor dorthin gegangen war, stellten ihn dem Könige Franz vor, der ihn willkommen hiess und ihm einen Gehalt von 500 Scudi des Jahres anwies.“ Bald darauf (1530) erschien, von Venedig kommend und wahrscheinlich von Pietro Aretino empfohlen, der Florentiner Rosso de' Rossi, der mit einigen Bildern und durch seine Persönlichkeit den König gewann. „Dem König Franz“, so berichtet Vasari, „gefiel noch weit mehr die Erscheinung, die Rede und das Wesen Rosso's, der gross von Person war, übereinstimmend mit seinem Namen rothes Haar hatte und in allen seinen Handlungen Ernst, Besonnenheit und Einsicht zeigte. Der König bestimmte ihm sogleich einen Gehalt von 400 Scudi und gab ihm ein Haus in Paris, das er indess wenig bewohnte, weil er die meiste Zeit zu *Fontainebleau* verweilte, woselbst er ein Zimmer hatte und als grosser Herr lebte. Zum *obersten Aufseher über alle Bauten, Malereien und andre Ausschmückungen jenes Ortes* ernannt, begann er daselbst zuerst eine Gallerie über dem untern Hof, baute sie nicht mit einer Wölbung, sondern mit einer Decke oder richtiger einem Täfelwerk von Holz mit schönen Abtheilungen. Die Seitenwände liess er ganz von Stuccatur arbeiten mit neuen seltsamen Eintheilungen und verschiedenartig geschnitzten Karniesen, lebensgrossen Figuren an den Pilastern, verzierte die Flächen unter dem Gesims und zwischen den Pilastern mit reichen Festons von Stuccatur oder auch gemalt mit schönen Früchten und dem manchfaltigsten Laubwerk.“ ... Aus dem grossen Schwarm italiänischer und französischer Künstler, die dort unter Rosso, dem Oberwerkmeister, beschäftigt waren, führt Vasari nicht wenige Namen an, wie sie ihm zu Ohren gekommen; aber wir erfahren damit nur die plastenden und malenden Helfershelfer, während Giorgio nichts von den Architekten weiss, mit welchen Rosso im Bunde stehen und durch die er erst die entsprechenden Räume für seine Schmückereien gewinnen musste. Ihm scheint zur Hand gewesen zu sein der Bolognese Sebastian Serlio, ein unter Baldassare Peruzzi geschulter Architekt, der sich zu Rom viel mit Messung und Zeichnung antiker Bauwerke befasst und dann nach Venedig begeben hatte, um hier seine Kenntnisse zu verwerthen. Dieser damals in frischen Jahren stehende Künstler, ein „rechtschaffener Mann und eine gute Seele“, wie ihn der gleichzeitig in Rom gebildete (aber bis 1536 dort verbliebene) Delorme in seinem *Traité de l'art de bâtir* nennt, mag zu Venedig das gesuchte Glück nicht gefunden haben, sodass es von Rosso, der ihn letztenorts kennengelernt, nur eines Winkes bedurfte, um für die Unternehmung zu Fontainebleau den so Brauchbaren nach Frankreich zu locken. Durch den 1537 von Mantua nach F. gekommenen Maler und Bildner Francesco Primaticcio v. Bologna, dem nach Rosso's 1541 erfolgten Tode das Amt des Oberwerkmeisters zufiel, wurde ein noch bedeutenderer Architekt, der Modenese Jacopo Barozzi da Vignola, im J. 1542 nach Frankreich geleitet. Auf Franzens Befehl war nämlich Primaticcio im J. 1540 nach Rom gegangen, um dem Könige antike Marmorwerke und Abformungen verschiedner berühmter Antiken Roms zu verschaffen. Dort mit dem alterthumskundigen, damals erst 33 Jahre zählenden Vignola bekannt geworden, fand er an diesem einen bedeutenden Förderer seines Geschäfts. *Primaticcio*, schreibt Vasari, *bediente sich vielfach der Hilfe Vignola's bei Abformung einer Menge römischer Antiken, die er nach Frankreich schaffen und wonach er Statuen giessen wollte*, *welche den antiken ähnlich wä-*

ren.*) *Mit diesem Geschäft zu Schluss gekommen, ging Pr. nach Frankreich und nahm Vignola mit sich, um dessen Hilfe bei Bauwerken und beim Gusse der Statuen zu nutzen, wobei derselbe viel Fleiss und Einsicht bewies.* Vignola's Aufenthalt zu Paris und Fontainebleau hatte indess keine sehr lange Dauer; schon nach Verlauf von zwei Jahren kehrte der junge Meister nach Italien zurück, um zunächst in Bologna, dann in Rom zu wirken.

Von Primaticcio's Rückkunft zu König Franz berichtet Vasari mit den Worten: *Unterdess war Rosso in Frankreich gestorben, weil aber dadurch eine lange, nach seiner Zeichnung begonnene, grossentheils mit Stuccaturen und Malereien verzierte Gallerie unvollendet liegenblieb, berief man Primaticcio von Rom zurück. Er schiffte sich mit den Marmorwerken**) und den Formen der antiken Figuren ein und ging noch einmal nach Frankreich. Dort beeiferte er sich vor allem nach den mitgebrachten Formen einen grossen Theil der Statuen zu giessen, die so gut gelangen, dass sie den antiken gleich erscheinen, wie man in dem Garten der Königin zu Fontainebleau sehen kann, wo sie sehr zur Befriedigung des Königs aufgestellt wurden, der an jenem Orte fast ein neues Rom schuf... Nach diesen Dingen übertrug man Primaticcio die Vollendung der von Rosso begonnenen Gallerie. Er legte Hand daran und sie kam durch ihn in kurzer Zeit zum Schluss, so reich an Stuccaturen und Malereien als irgend ein andrer Ort. Demnach sah sich der König im Verlauf von acht Jahren, wo Pr. für ihn arbeitete, stets wolbedient, liess ihn unter die Zahl seiner Kämmerer aufnehmen und ernannte ihn bald nachher im J. 1544 zum Abte von St. Martin, da er ihn dessen würdig erachtete.* — Nach Franzens Tode blieb der geäbtete Primaticcio auch Künstlerfürst unter König Heinrich (1547—59); während der einjährigen Thronzeit aber des zweiten Franz, des Efebenkönigs, ward er gar zum Hauptaufseher über alle Bauten des Königreichs (nach heutigem Ausdruck: zum Oberbauintendanten) ernannt. In der Allmacht dieser Stellung verblieb er auch unter Karl IX., in dessen Thronzeit endlich sein Tod erfolgte (1570).

Ueber die Bauten selbst, die zu Château Fontainebleau recht eigentlich für die grossen Dekoratoren geschaffen wurden, haben wir hinlänglich schon im Ortsartikel gesprochen. Welche der Um- und Weiterbauten dort dem Serlio oder dem Vignola zuzuschreiben und welchen Karakters dieselben sind, sowie welcher Art und von welchen Künstlern italiänischer und französischer Seite all der Ausschmuck war, womit das Prachtverlangen Franzens befriedigt ward, über das alles gibt jener Artikel (zu welchem noch das Nachträgliche im Fürstenartikel Franz zu vergleichen) eine möglichst verlässliche Auskunft.

---

*) Im Leben des Primaticcio gibt Vasari die Werke, welche nachgeformt wurden, näher an mit den Worten: „auch liess er durch Jacopo Barozzi und Andre das eherne Pferd auf dem Kapitol, einen grossen Theil der Reliefs an der Trajansäule, die Statue des Commodus, die Venus, den Laokoon, den Tiber, den Nil und die Kleopatra im Belvedere abformen, um sie in Bronze zu giessen."

**) Es waren 125 Stück, die er in kurzer Zeit aufgekauft, theils Köpfe, theils Torse, theils vollständige Figuren.

(Fortsetzung in Band VII.)

Band VI begonnen Ostern 1853.
Beendet im Dezember 1855.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

